EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

VOLUME XXXIX.

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XXXIX.

Giuseppe Mentessi: Pace.

(Fot. E. Sommaruva).

EMPORIUM

Vol. XXXIX — GENNAIO 1914 — N. 229

LA FAMIGLIA ARTISTICA E L'ARTE LOMBARDA DELL'ULTIMO CINQUANTENNIO.

Le istituzioni, al contrario degli individui, inorgogliscono dei proprî anni ed il desiderio di « commemorare » può essere così impaziente da non lasciar compiere neppure quelle ripartizioni convenzionali di mezzo secolo o di un secolo che servono a limitare in periodi rotondi il succedersi delle cose ed il cammino del tempo.

La Famiglia Artistica vive da quarant'anni! ce lo dicono e lo crediamo, anche se talune inesattezze piuttosto gravi potrebbero giustificare qualche dubbio intorno agli scrupoli cronologici degli organizzatori. Quarant'anni! è venuto il momento patetico: i primi peli bianchi fan pensare con rimpianto ai bei tempi lontani... Ed una croce di qua, un requiem di là, un nastro nero a questo, un sospiro a quello: è il giorno dei morti, celebriamo la commemorazione dei defunti.

Infatti ai primi dello scorso novembre un po' di quella folla istessa che si era stipata nei viali dei cimiteri attorno ai monumenti nuovi ed ai vecchi accorreva alla « Permanente » ansiosa di rivedere quadri e statue, opere illustri e modeste, appunto con quell'animo che fa desiderare il riapparire delle cose lontane ed obliate. Ma noi non seguiremo il visitatore, passo passo, in una specie di pellegrinaggio sentimentale attraverso le reliquie ed i ricordi: troppo ci preme di scoprire fra le centinaia di opere esposte quelle che potrebbero servire come base e documento per uno studio sull'arte italiana dell'ultimo cinquantennio e sull'importanza che nello svolgimento dell'arte nazionale hanno avuto la scoltura e la pittura di Lombardia.

CARTELLONE DELLA MOSTRA DELLA « FAMIGLIA ARTISTICA ».

In tale svolgimento, diciamolo subito, la Famiglia Artistica ha avuto essa pure una parte notevolissima: essa è stata sempre il ritrovo ed il rifugio dei giovani, l'amica vivace e attiva dell'arte ardita in contrasto coi convenzionalismi che una volta trovavano nell'Accademia di Brera (da

parecchi anni assai mutata) il loro pulpito ed il potere. Non già le feste mattacchione facilmente dimenticate anche da chi più ne ha goduto, nè le trovate « bohémiennes » passate fra i ciarpami un visitatore si presentava sull'uscio col biglietto d'invito, tutti i maggiori artisti lombardi viventi fecero le loro prime armi; molte opere che ivi ebbero il battesimo artistico le rivedemmo poi

FEDERICO FARUFFINI: STUDIO PER IL « BORGIA ».
(Propr. On. Avv. G. Gallina).

disusati, diedero nome e prestigio a questa singolare società; bensì quelle piccole esposizioni « intime » che — aperte annualmente verso Natale — servirono a rivelare molti giovani che ebbero poi un grande avvenire. Si può dire che in quelle mostre che si illuminavano, per economia, solo quando nelle grandi esposizioni internazionali o nelle sale di Musei importanti.

Come una di quelle persone avventurose e geniali, generose d'animo e corte di mezzi, chiassosamente allegre e corrose nel segreto da una inguaribile miseria; come uno di quegli individui,

MOSÈ BIANCHI : CHIOGGIA. (Propr. Sig. Vimercati).

EUGENIO GIGNOUS : AUTUNNO. (Propr. Sig.ª Ferri ved. Gignous).

FRANCESCO FILIPPINI: IN MONTAGNA.
(Propr. Pompeo Mariani).

GIUSEPPE MASCARINI: LA VISITATRICE.

VESPASIANO BIGNAMI: AL CONVEGNO.
(Propr. Sig. P. Carletti).

LUIGI ROSSI: GIULLARE
(Propr. Sig. Moretti [illegible])

rari nell'epoca nostra, che giorno per giorno con viso aperto si abbandona alla fortuna — senza calcoli e senza viltà, — la Famiglia Artistica ebbe momenti di splendore e di vera povertà; sedi ricchissime ed umilissime. Ma nelle sue diverse vicende mantenne un garbo ed una nobile disin-

Ad ogni modo non possiamo indicare la mostra attuale come una prova della sua rinata vitalità; essa è piuttosto una rassegna imperfetta del suo nobile passato. Basterebbe accennare a taluni difetti evidenti di ordinamento per toglierle quella importanza « sociale » che gli organizzatori si

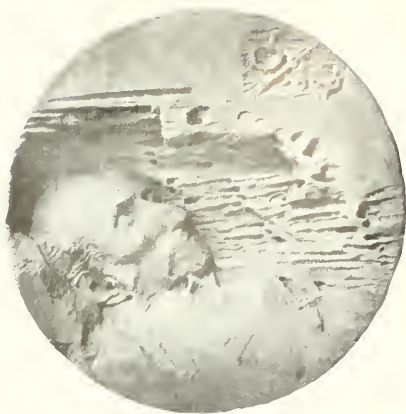
CARLO CAZZANIGA: AMICHE. (Fot. Paoletti).

voltura che le sono (bisogna crederlo) congenite. Dall'ultimo, stanca forse del soverchiante affarismo e del basso epicureismo che vanno ormai soffocando lo spirito ambrosiano, volle morire e non riuscì. Taluno tentò e vuole ancora ridarle sangue e nervi: speriamo! auguriamoci che venga il periodo della seconda giovinezza!

proponevano; basterebbe dire ad esempio che uno dei trionfatori di questa mostra — il Faruffini — non appartenne mai alla società, essendosi ammazzato quattro anni prima che questa nascesse; e che il Butti, uno degli scultori che più l'hanno onorata, non vi figura affatto.

Consideriamo perciò la mostra al di fuori di

una manifestazione sociale: come una raccolta incompleta, ma tuttavia interessantissima, di arte lombarda dell'ultimo mezzo secolo. Eccoci fin dai primi passi di fronte a parecchie scolture di Giuseppe Grandi; non le vaste concezioni monumentali nelle quali il suo spirito decorativo e innovatore maggiormente si impose, ma i piccoli bronzi e qualche marmo fra le opere meno note. Non conoscevamo, ad esempio, il *Manzoni morto*, ammirabile nella sua aspra e severa esecuzione; esso contrasta col *Beethoven giovinetto*, dove il gusto decorativo del segno e della linea dà nel lezioso e nel retorico. Ma per ben comprendere l'arte del Grandi nel suo valore rivoluzionario, bisogna richiamarsi all'epoca sua, a quella scoltura finita e falsa nella forma o nel sentimento, che aveva voga anche dopo il 50 e faceva consistere la bravura nello scolpir trine, ciocche di capelli, barbe e fiori che parevan veri. La larghezza ed il brio un po' spavaldo, l'ardimento con cui il Grandi foggiò le sue opere dovevano in realtà far sorgere intorno a lui una battaglia fra giovani e vecchi, fra convenzione e verità, e nel contrasto vivace delle tendenze iniziavasi quella scoltura lombarda, la quale, bisogna affermarlo, portò con grande onore il proprio insegnamento e l'esempio un po' dappertutto in

GAETANO PREVIATI: GESÙ È SEPOLTO NELLA TOMBA.

GIUSEPPE GRANDI: MANZONI MORTO.
(Propr. On. Avv. G. Gallina).

Italia e fuori per merito di Bazzaro, Troubetzkoi, Bistolfi, Quadrelli, Rosso, Pellini, Carminati... ed altri ancora non rappresentati a questa mostra. Anzi, all'estero — per un effetto della singolare ignoranza in cui son tenute le cose italiane e sopratutto le artistiche — apparvero nuovissime le forme di scoltura che qui da noi datavano già di trent'anni.

Quanto sull'arte del Grandi possano aver influito le ricerche contemporanee del Cremona e del Ranzoni è difficile dire: certo che i disegni e le acqueforti dello scultore ricordano il modo dei suddetti pittori e che una grande parentela ideale esiste fra i tre. Fra questi, il merito di innovatore pare che spetti specialmente al Ranzoni, che, pur attraverso titubanze e contraddizioni evidenti, trovò forse prima del Cremona quel procedimento che sa rendere, in una scala delicatissima di passaggi, il digradare vibrante e vivo del colore fra la massima luce ed i toni più bassi, perdendo i contorni e cercando l'evidenza dei piani. « Te me dervet i occ » pare dicesse talvolta il Cremona al Ranzoni; guardiamoci però dall'esagerazione di chi vorrebbe negare al primo le ragioni della sua fama per attribuirla tutta al secondo. Il Cremona — che dopo la mostra imponente dello scorso anno è qui rappresentato minimamente — è senza dubbio per spontanea genialità di composizione, per sottigliezza nell'analisi fisionomica e psicologica, per varietà e ricchezza di colorito, per impeccabile gusto, di gran lunga superiore al pittore intrese. Ma superiore ai due per profonde doti spirituali è da ritenere Federico Faruffini, condotto da una insanabile malinconia al suicidio a soli 38 anni.

Nessun pittore italiano della sua epoca ha saputo infondere nella composizione una così grande intensità poetica e altrettanta sapienza nel calcolare gli spazi, le linee, la distribuzione e l'espressione del colore. Qui abbiamo di lui uno studio per il quadro smarrito di Cesare Borgia, che è degno dei più grandi coloristi.

L'opera del Faruffini, pur qua e là segnata dai convenzionalismi romantici, meriterebbe uno studio accurato, che valga a farla conoscere per il suo singolarissimo valore.

Vicino ai suddetti, gli schizzi nervosi e spigliati di Mosè Bianchi (uno dei pittori più vivaci e freschi che abbia avuto la moderna pittura italiana) se si fanno ammirare per l'indiavolata bravura, possono però sembrare di una troppo frettolosa abilità. Per renderci conto dell'arte di Mosè Bianchi dobbiamo ripensare altre opere che qui non sono e che vorremmo veder riunite, finalmente, in una sala della Galleria Nazionale di Roma.

Del Gignous c'è tanto che basti a ricordarci il suo nobile equilibrio di paesista delicato e vario.

GIUSEPPE GRANDI: LAMPADA.

Anche il Filippini è qui bene ricordato da alcune pitture vigorosamente improntate; il Didioni da una simpatica figura femminile largamente modellata; il Ripari da qualche vigoroso abbozzo preferibile ai suoi quadri finiti. L'arte tutta personale del Piccio è invece appena ricordata da una testa; quella di Carlo Mancini da un paesaggio insigni-

GIUSEPPE GRANDI: BEETHOVEN.

ficante; quella del Barbaglia da alcune piccole opere che non dicono tutto il suo valore. Notato del Pagliano il bozzetto per il suo quadro più conosciuto e di Domenico Induno il *ritratto di famiglia* (pittura quest'ultima di una garbata e sincera intimità). Si vedono con interesse i quadretti del povero Pellizza nei quali ritroviamo le prime tracce di taluni suoi quadri. Ma in modo speciale vanno segnalati i dipinti del Pusterla, le *cucine economiche* e la *vecchia della chiesa*, due bellissimi pezzi di pittura degni di figurare nelle migliori gallerie; questo valoroso pittore, ormai completamente dimenticato, partì una ventina d'anni or sono per l'America dove era stato preceduto da un eccellente scultore milanese, l'Abate: d'entrambi più nulla si seppe.

Ma insieme a tutti questi « poveri morti » noi troviamo una compagnia assai numerosa di vivi (altro che vivi! bisognava assistere alle battaglie del « vernissage »!) e qui — Dio ce ne scampi — guai al critico! Del resto ci preme solo di riassumere le nostre impressioni da un punto di vista assai generico: vogliamo dire tutta la nostra ammirazione per quella varietà di ricerche, indipendenza di ispirazione e di metodi che attesta la pittura lombarda contemporanea nei saggi qui riuniti. Se dai maestri più sopra

osservati o da influenze dell'arte straniera con la quale diventano sempre più facili i contatti, o da intima virtù o da tutti questi fattori, derivi tale pittura, è difficile sapere. Noi passiamo dalle opere trascendentali del Previati alla prosa robusta e convincente del Carcano, domandandoci come mai artisti così diversi abbiano passato la vita nella stessa città, partecipato alle stesse gare.

ERNESTO BAZZARO: ESAURIMENTO.

E la nostra meraviglia si conferma davanti alla pittura commossa del Mentessi, se poco lontano abbiamo ammirato il vigore tutto formale del Tallone. Ecco qui la pittura che si dovrebbe dire *religiosa* del Grubicy ed ecco nelle stesse pareti le spigliatezze eleganti e facili del Mariani, del Sala, del Galli. Ammiriamo ancora con quanta scrupolosa coscienza il Longoni dipinse la *Piscinina* ed il Morbelli i suoi *vecchi* e per contrasto la scorrevole sapienza dell'Alciati, il cromatismo vaporoso e delicato del Feragutti, le chiazzature vivaci del Bazzaro, il sapore caricaturale del Rossi, il sottile sentimento del Bignami. Ecco i paesaggi sintetici del Carozzi vicino a quelli analitici del Belloni; l'impressionismo vigoroso e squisito del Gola e del Rietti e le fantasie eleganti o tragiche del Conconi e del Mascarini.

E si potrebbe continuare; e riconoscere che anche la scoltura non è tutta racchiusa in una sola formula. L'impressionismo — sia pure seducente come nel Troubetzkoi, vigoroso come nel Bazzaro e nel Pellini — non basta più a soddi-

EMILIO QUADRELLI: DOLORE.

ROMOLO DEL-BÒ: MELODE.

sfare i giovani che cercano: ecco il Del-Bò, ecco il Barzaghi, ecco l'Archinti, tutti assorti verso una meta propria.

Ma qui porremo termine al nostro lungo commento: questa commemorazione dei morti è stata in realtà una festa di vita per l'arte lombarda, che ne riuscì certamente avvalorata.

PIETRO CHIESA.

EUGENIO PELLINI: CESTA D'UVA.

IL MESSICO: LA SUA ANTICA CIVILTÀ.

QUANDO il Grijalva, malgrado la triste fine di Hernandez Cordova che l'avea preceduto, un'altra volta (1518) raggiunse lo Yucatan, « la sede misteriosa » della civiltà maya — duro paese arido e come corroso dal mare, che serba le rovine di cinquantaquattro città — e, veleggiando sempre rasente la spiaggia, vide svelarsi a' suoi occhi incantevole bellezza di paese e inaspettato vigore di civiltà costruttrice, campi culti e bianche case nitide e possenti, nel calore dell'ammirazione imaginò che quelle fossero « città ornate di torri e pinacoli; ed avendo un soldato osservato che il paese rassomigliava alla Spagna, il Grijalva, con plauso universale, lo chiamò Nuova Spagna ».

E gli ufficiali di Montezuma — che gettarono ai piedi di Cortes, per conciliarsene la benevolenza, ricchi doni in oro, argento e piume, mentre pittori del sèguito si industriavano a disegnare su bianche tele di cotone le figure dei vascelli, dei cavalli, dell'artiglieria, dei soldati e d'ogni altra cosa singolare agli occhi loro, per darne a Montezuma « un'idea più viva di quella che dar potessero le parole », facendo inoltre i maggiori sforzi di fantasia per inventare figure e caratteri che esprimessero visibilmente la straordinarietà dello scaricar del cannone che molti avea fatto fuggire, molti cadere al suolo, quasi al sopravvenire di terribile potere divino — non sospettarono che l'offerta dei doni piuttosto che soddisfare accrescesse l'avidità degli Spagnuoli, vieppiù eccitata da altri doni, più tardi: larghi pezzi circolari, uno d'oro massiccio rappresentante il sole, l'altro d'argento emblema della luna, e armille, collari, anelli, scatole piene di perle, di pietre preziose, di grani d'oro non lavorato, e « stoffe di cotone sì fini e d'una tessitura sì delicata che rassomigliavano alla seta, le pitture d'animali, d'alberi e d'altri oggetti naturali formate con piume di differenti colori, disposte e mescolate con tal perizia ed eleganza da gareggiar coll'opere del pennello nella verità e nella bellezza dell'imitazione » (Robertson).

Due anni dopo Tenushtitlan, la capitale degli Aztechi che Cortes chiamò Temixtitlan, costrutta

PANORAMA DELLE ROVINE DI HOCHOB.

IL TEMPIO DI TOLOC A CHICHEN ITZÀ.

sulle sponde del lago di Chalco dove la leggenda narrava della divina apparizione di un'aquila che inghiottiva un serpente, veniva rasa al suolo dopo settantacinque giorni d'assedio, e Guatimozino che al generale spagnuolo avea detto: « Prendi questo pugnale, immergilo nel mio petto e fa cessare una vita che più non può essere utile » (Cortes, *Relaz.*), era serbato alla tortura per strappargli il segreto dei reali tesori scomparsi, che, tra le mani dei tormentatori, il suo favorito avrebbe svelato se egli con sprezzante sguardo non avesse fermata la sua debolezza: « Sto io riposando adesso sopra un letto di fiori? » (B. Diaz). Ma « ne la sua piramide vampante livide fiamme » stava il dio Huitzilopotli, fiutando il sangue vendicatore della « devota vittima », nepote di Carlo Quinto: il puro, il forte, il bello Massimiliano.

Impero retto da dispotismo aristocratico patriarcale, il Messico, cent'anni prima di Cortes, era confederazione di tre tribù (Messico, Tezcoco, Tlacopan) che se non distrussero e depredarono il paese circostante come le cinque tribù alleate degli Irochesi che « fecero deserto intorno a sè, ed a ciò diedero il nome di pace » (Francis Parkman), tuttavia militarmente piegarono le genti che opposero loro resistenza, formando come una lega forzata, « una catena di tribù indiane trepidanti », isolate l'una dall'altra, straniate da larghe zone di confine deserte e incoltivate, tese crudelmente alla conquista che significava rapina d'uomini, devastate dai predoni che celavan nel lor stesso cuore senza poterli domare, saldate da un patto sanguinario di religione e di culto al Dio della guerra di cui il sovrano era simbolo e i capi delle tribù sacerdoti, essendo ciascuna tribù formata da stirpi o « calpulli » che (come pensava Robertson e negava più tardi Humboldt) in comune coltivavano il suolo, paralizzato così l'impulso della concorrenza e della

libera associazione perchè ignota la proprietà individuale della terra, come ancor oggi nel Guatemala dove i contadini si avvicendano per lavorare la *milpa comunal* le cui entrate vanno alla cassa del villaggio, o nella Bolivia e nel Perù dove il colono lavora pel proprietario della « hacienda » non ricevendone in compenso che l'uso di breve porzione di terreno.

Ed era uniforme e semplice la vita, tuttavia con carattere più comunistico che democratico. Uniformi gli arredi domestici nelle povere case e nei palazzi: mobile principale la pietra da macina, il *metlatl* dei Messicani, poggiato su tre piedi e talora adorno di teste d'animali e fregi, che serviva per stritolare il mais, l'alimento più comune e più diffuso nel Nuovo Mondo, forse fin dal tempo delle migrazioni messicane, quando, secondo la leggenda, gli aborigeni presso i laghi avrebber cercate serpi acquatiche e formiche per nutrirsi, come più tardi cercaron larve di mosca, leccornia prelibata. Se esisteva la macina, non occorreva per la cucina che un modesto focolare e vasellame di terra; eran sconosciuti i forni e furon certamente importazione spagnuola le carbonaie. La donna vigilava la casa, intesa a preparare le insipide « tortillas » di mais che non le lasciavano quasi agio ad altre occupazioni, ma spesso piegata anche ai lavori più rudi dell'uomo ch'ella serviva a tavola mangiando quello ch'egli avanzava, accosciata per terra o seduta coi fanciulli sopra gradini di mattoni correnti lungo le pareti, proprietà assoluta del marito che poteva esigere lo squartamento della donna adultera distribuendone i pezzi fra gli astanti, o tagliarle il naso e le orecchie; mentre era pubblicamente favorito il suo diritto di aver altre compagne.

EDIFICIO CON FACCIATE IN ISTUCCO DI CEMENTO AD HOCHOB.

D' altra parte la casa non era simbolo della famiglia, propagazione prossima dell'individuo, intima e salda unità indipendente. Sacrificata la famiglia alla stirpe, la casa non era che riparo e sosta, e le molte rovine dissepolte sono indice di quell'istinto nomade che caratterizza ancor oggi gli Indiani che si inducono talora a mutar sede per una malattia o una morte o un raccolto fallito, e sempre ricostruiscono altrove l'abitazione se questa è stata abbattuta; come è a modo dei nomadi l'agricoltura esercitata dai Paya dell'Honduras che fan piantagioni or qua or là, tornando sul luogo nella stagione dei raccolti, dando in cambio ai lor vicini miele, tinture vegetali, salsapariglia, per aver fiocine, arponi, punte di lancia e coltelli.

Vi son tuttora villaggi messicani agglomerati di

squallide capanne in canne e giunchi raccolte attorno a spazio libero ove sorge, accanto a grande albero ombroso, più vasto edificio, la chiesa; e anche sessantamila persone, non era che un grande villaggio dominato dal palazzo di Montezuma e da templi di pietra oggi scomparsi, con vasti edi-

IL « CASTILLO » DI CHICHEN-ITZÀ.

gli antichi villaggi indiani non dovevano apparire diversamente, aggruppati attorno ad un'altura con l'ara pei sacrifici. Forse la stessa Tenushtitlan sul cui mercato, al tempo degli Aztechi, si affollavano fizi agglomerati di abitazioni particolari. E se appariva allora non meno estesa di quello che sia la nuova Messico assai più popolata, ciò era perchè le abitazioni private non avevano che un

piano e molti dovevan essere i palazzi in tutto simili a quelli di Uxmal o di Mitla, dei quali restano eloquenti rovine, costrutti sacrificando alla grandiosità della mole quella squisita e suggestiva sensibilità artistica che pur suggeriva mirabili opere nell'oreficeria e nell'intaglio delle pietre preziose. Nell'interno una serie di vani quasi uniformi; all'esterno muri ciclopici, il più spesso senza finestre, con ingressi angusti, a lastroni e pilastri alla mole, e prediligeva questa antica arte americana alla costruzione rotonda quale quella di un sepolcro di Mayapan nel Messico meridionale, o ai tumuli di forma conica pur numerosi, la struttura piramidale che permetteva con minore sforzo una maggiore altezza, e appariva sia nella costruzione di singoli edifici il più spesso appaiati, come le due piramidi tronche di Tehotihuacan, « il sole e la luna », poco lungi dalla città di Messico, o

IL SECONDO PIANO DEL « TEMPIO DELLE ISCRIZIONI » A CHICHEN-ITZÀ.

di granito tagliati duramente, poco o nulla scalpellati, sforzo meccanico assurdo e disumano, traduzione gigantesca di istinti feroci e dominazioni paurose, aspirazioni primitive di eternità e grandezza, espressione elementare di spiriti chiusi, solitari e possenti. E massi squadrati ancora giacciono mutili, da secoli abbandonati al suolo, presso Puma Punca, la Porta del Leone, nel Perù, e, a mezza strada fra una cava di pietra e il fabbricato presso Ollantaytambo, dove son detti « piedras causadas » o pietre stanche.

Era perciò esigua l'altezza degli edifizi rispetto quelle parallele e uguali (110 m. di lato) di Chichen-Itzá nello Yucatan, sia nel far base di un tempio o di un aggruppamento di edifizi sacri un rialzo di terreno plasmato a piramide, come nel paese dei Maya, quando non ascendevano, a guisa d'anfiteatro, sino alla vetta piramidi a terrazze con templi ed edifizi correnti a loggiato, come in Palenque.

Nè la scultura che sussidiava spesso l'architettura era più fortunata nell'interpretazione estetica delle forme naturali; e la famosa statua di Chac-Mool trovata nello Yucatan non son molti anni, ora nel cortile del Museo Nazionale di Messico, che,

nella giacitura del corpo e nella espressione sfingica del volto con tutte le caratteristiche del tipo indiano a sagoma quadrata, fronte bassa, occhio oblungo coll'angolo interno calato rispetto all'esterno e il naso aquilino tradizione di stile fra artisti messicani e peruviani, ricorda così da vicino l'antica arte egizia tuttavia assai più culta nell'architettura piramidale e nella decorazione — se ha morbidezza di contorni ed espressivo ritievo plastico, difetta radicalmente nel complesso armonico delle proporzioni. Ogni effigie di corpo umano dell'antico Messico appare ai nostri occhi deformazione, anzi assai spesso caricatura, specie quando l'artista plasma statue adorne fantasticamente, avendo per iscopo non la rappresentazione nitida e fedele, sia pur schematica e fredda, come nell'arte egizia, della figura umana, ma quella del corpo vestito, fasciato da simboli, del volto contraffatto e tormentato dalla maschera sacra. E in questo asservimento dell'arte alla religione che pone elemento fondamentale la stretta associazione di uomini e animali nella decorazione perchè in ogni animale si venera o si teme una divina potenza, che solo il paragone umano permette di limitare e comprendere, e fa sì che nelle forme convenzionali di scultura degli antichi Americani vi sian visi e figure umane, talora anche occhi soltanto o sopracciglia, e figure d'animali, penne, fasce — sta la ragione fondamentale della stazionarietà dell'arte stessa, paralizzata nelle radici vive di aspirazione e ispirazione. Così è, del resto, nei lavori ben più rudi dei fabbricatori di feticci nell'Africa occidentale, a Togos, villaggio sacro presso Bè (nell'Africa meridionale ed orientale, come

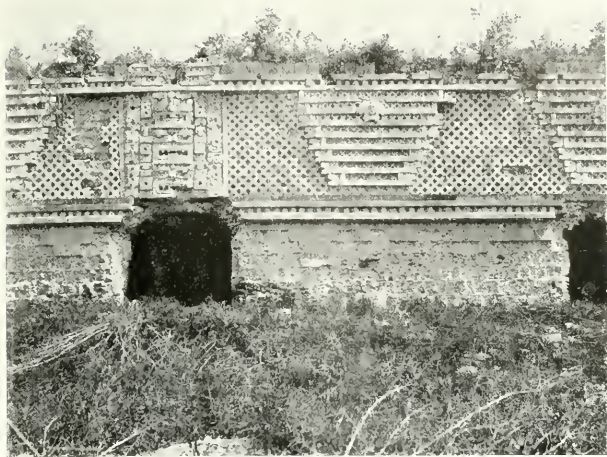
COLONNE CON L'EFFIGIE DI KUKULCÀN A CHICHEN-ITZÀ.

IL « TEMPLO MAYOR » DI SAYIL (PARTICOLARE).

presso gli Australiani, raramente è riprodotta la figura umana); e sono eloquenti le cinquecento e cinquantacinque imagini di Budda ripetute identicamente nel tempio di Burubudor nell'isola di Giava.

Ma se l'artista americano modellava così goffamente la figura umana, e si compiaceva del grottesco rappresentando maschere di morti, formando lunghi fregi con teschi incrostati, spalancando paurosa la porta di un tempio a fauci di serpente, raffigurando con l'intera facciata di una casa un orribile mostro la cui bocca era l'ampia porta e i denti i travicelli intagliati di essa, come in Palenque — egli sapeva però rappresentare fastosamente un abito di piume e con vivezza e fedeltà serpenti, rane, lucertole, testuggini, in argilla o lavorando a scalpello. E benchè non si conoscesse il tornio da vasaio, si facevan anche vasi assai grandi, simmetrici, con decorazioni eseguite a mano libera o per mezzo di stampi d'argilla: quando pur non venivan modellati imitando frutti e animali, nel che si superavan certo le sculture in pietra, o in forma di testa umana o con richiamo ad essa, come in un bel vaso fittile di Teotihuacan che ha intorno alla bocca una corona di piccole teste umane eseguite finemente. Lavori pregevoli eran quelli in terracotta del Nicaragua e di San Salvador, e l'arte pittorica facea qui miglior prova che non facesse solitamente quando tentava la prospettiva e tracciava profili spesso con due occhi: assai bella è una coppa dipinta con piedi a testa d'uccello, che contiene pietre sonore; e caratteristici i pifferi di terracotta che si trovan nelle tombe e sono usati ancor oggi dagli Indiani di Costarica. D'argilla erano, inoltre, singolari giocattoli, frequenti fra i doni funerari, fantocci di terracotta scoperti nelle tombe di donne, simbolo forse della loro attività, mescolati a fusi, cotone, refe, aghi da cucire, punternoli, bastoncelli di legno, sassolini, pezzetti di metallo, anelli e collane.

Ma nessun lavoro, neppur quello in filigrana d'argento, che in piastrelle, cucite talora alle vesti, raffigurava frequentemente un pesce, o quello a traforo di pietre verdi, di smeraldi, di granito, quale ci descrive Humboldt in una statuetta che nella bocca serra un anello traforato e levigato, o l'intaglio in legno, ad esempio dell'architrave di Tikal nel Guatemala con fregio a geroglifici, o l'intarsio del legno e della conchiglia con pietre levigate, con madreperla, con oro, qual si faceva nelle « Casas Grandes » fissando e levigando sopra una conchiglia pezzetti di turchese e d'altre con-

IL « TEMPLO MAYOR » A TRE PIANI DI SAYIL.
ALA DESTRA DELLA FACCIATA SUD.

PARTICOLARE DELLA PARETE INTERNA (LATO EST) DEL « PALAZZO DELLE VESTALI » A UXMAL.

PARTICOLARE D'UNA TOMBA MAYA A UXMAL.

chigliette rosse — nessun lavoro tecnicamente ed artisticamente superava quelli in ossidiana, benchè pietra assai dura e fragilissima, di cui è sorprendente esemplare un vaso, ora nel Museo Nazionale di Messico, che raffigura in tutto rilievo una scimmia con membra proporzionate e sinuose; il che prova come la materia prima reagisca talora

LA COLOSSALE FACCIA IN CEMENTO DI NOCUCHICH.

negativamente sull' arte paralizzandone il libero impulso, ma talora anche la affini, la renda paziente, ostinata, tutta di volontà e di creazione, tutta di fibra umana viva e dolorosa.

Humboldt affermava che gli Indiani del Messico univano ad una prontezza naturale nell'apprendere, rettitudine di giudizio, abilità sottilizzatrice, raffinatezza logica, mentre ad essi mancava quella viva imaginazione intuitiva e creativa che non scopre e definisce i legami fra le cose e le idee, ma se li rappresenta in fantasmi e li traduce in passioni, come è dei popoli meridionali europei e di taluni popoli d'Africa. E forse perciò gli Aztechi, fastosi e dominatori, che ai sommessi Toltechi aveano appreso la guerra suggendone in parte l'istinto laborioso e pacifico che si appagava della culta bellezza del suolo, ed esprimevan la forza con lo sforzo architettonico che significava sacrifizio d'uomini, come la conquista era suggello di schiavitù e offerta di sangue; che sbarravan la via di Tlaxala con un bastione in pietra di dieci chilometri orlato da profondo fossato e cintavano il tempio di Tenushtitlan con alte mura a merli e bertesche; che avevano ampie strade in pietra e cemento, colossali ponti, acquedotti perfezionati, servizio di messaggi rapidissimi e potevano offrire al bottino spagnuolo ricchezze favolose,

DUE COLONNE D'UN EDIFICIO MAYA A ISEKILNÀ.

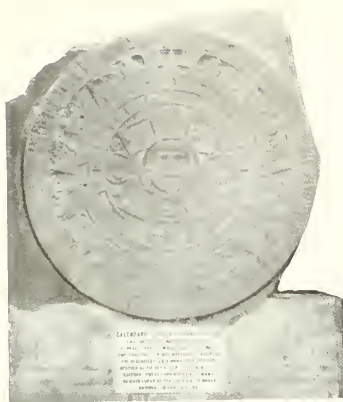
STRADA « DE LOS PILARES » AD AKE.

BASSORILIEVO DI LANCANDONES.

DIOS DE LOS MANTENIMIENTOS.

DEA E IDOLI AZTECHI.

(Museo di Messico).

IDOLO CHIAPASTECO.

CALENDARIO AZTECA O PIETRA DEL SOLE.
(Museo di Messico).

non essendo tuttavia l'oro predato che una goccia di gran vaso ricolmo come a Cieça de Leon disse un discendente dell'Inca — non potevano assurgere all'arte che attraverso il simbolo religioso, complicandola nei dettagli, rendendola tormentosa e tormentata e perciò spesso grottesca, o nell'espressione reale o nell'interpretazione allegorica, talora non dissimile da quella dei Pueblo che nel contorno scaglionato delle loro scodelle di terracotta voglion rappresentare i gradini di una scala per la quale lo spirito sale... nella scodella. Ma come ci appaiono creazioni per sè perfette una clava od un elmo di piume degli Oceaniani, un cucchiaio dei Cafri intagliato in forma di giraffa, una scure d'acciaio ageminata di rame o di ottone dei Kassai (Ratzel); così son opere artistiche i tessuti aztechi con penne frammiste armoniosamente su fondo scuro, utensili d'uso comune in pietra o talora anche in metallo, bronzo o rame e utensili agricoli pur semplicissimi: una pertica acuminata con punta indurita al fuoco, una specie di vanga in legno, una marra di rame, un coltellaccio di rame curvato a falce, oltre le assicelle da getto di legno duro intagliate e dipinte, le fionde di fibre vegetali o di capelli umani usate anche come bende, le punte di freccia di ossidiana, gli scudi ornati di pietruzze a mosaico e d'oro, dove lo scopo di pratica e immediata utilità non soffoca un naturale bisogno del bello ornamentale, un senso innato del piacere che sorge dall'armonia dei colori o dalle linee commiste.

* * *

Sconosciuto era il ferro allo stato di metallo, benchè fosse nota la pirite, a queste antiche civiltà americane; eppure si sapeva lavorare a martello e fondere l'argento, l'oro e il rame di cui fu trovata una scure nelle tombe degli Zapotechi, come ad Oajaca fu trovata una palla di rame fuso del peso di mezzo quintale, senza tuttavia che si possa ammettere un'età del rame prima dell'avvento europeo.

E certo con lega di stagno e rame sapevano ottenere il bronzo molle per farne scalpelli, asce, piastre ornamentali, spilloni; e si afferma che, come avevano eccellenti crogiuoli per la fusione dei metalli e separavano l'argento dal piombo forse col cannello ferruminatorio, facilitando altresì la fusione dell'argento coll'aggiunta del piombo, così avessero probabilmente gli Zapotechi forme di carbone pel getto dei metalli, e conoscessero i

STELE CON ISCRIZIONE MAYA.
(Museo di Messico).

Messicani l'amalgama, inducendolo dal fatto che primo ad usare tale procedimento fu uno spagnuolo del Messico nel 1557 (Ratzel).

Nell'agricoltura usavasi la concimazione fatta con legna imputridita e cenere, o altrimenti, se è vero che sul lago di Messico, non lungi dai mercati, si vendevan carichi enormi di escrementi umani, mentre nel Perù adopravasi il guano. Anche sovesci di piante pare facessero i Messicani e — agricoltori laboriosissimi in paese non fertile spontaneamente (la foresta vergine dell'America centrale, come quella dell'America meridionale, fornisce grande quantità di frutti commestibili), nè sussidiato da un grande sviluppo dell'irrigazione artificiale, benchè le tubazioni lungo le strade che pei viandanti raccoglievan le acque sorgive avesser per la manutenzione un servizio organizzato severamente e l'acquedotto in tubi di bambù da Chapultepec a Messico costrutto al tempo di Montezuma sia in uso anche oggi — meravigliarono i conquistatori con la varia e feconda bellezza del loro paese, con l'industriosa opera dei « giardini naturali » sui laghi intorno a Tenushtitlan, ove si coltivavan fiori e piante mangerecce su zattere di fascine impregnate e coperte di limo estratto dal fondo del lago. Era venerato l'elemento fecondatore, il sole; e la pioggia troppo a lungo e invano attesa era invocata sull'ara dei sacrifici, sopra alto monte dominatore, dopo digiuno dei sacerdoti e offerta di vittime di cui le ceneri si spandevano al vento per commuover le nubi. Tutti i miti relativi alla civiltà facean simbolo, fonte di vita la agricoltura che significava forza e ricchezza nell' antagonismo fra tribù sedentarie e tribù erranti, e sappiamo di una dea Cicomecoate dei Messicani, inventrice del pane e di altri alimenti, raffigurata con un vaso nella destra o una pannocchia di mais, in cui onore si distribuiva pane ai poveri; ma non è noto se, come nel Perù, il principe, che partecipava ai raccolti, anche partecipasse alla coltivazione e ne iniziasse la stagione, annunciata per tutto l'impero a suon di buccina, lavorando con una vanga d'oro un campo consacrato, nel cuore della città, fra gli inni trionfali o i canti scherzosi del popolo, che ci richiamano ai canti fescennini di Roma.

Tuttavia non si deve credere che la ricchezza agricola fosse tale come cronisti e missionari vollero affermare esagerando e falsificando i computi della popolazione e della produzione. Anzitutto nessun animale domestico si conosceva nel Messico, all'infuori del tacchino che secondo il Baird vi sarebbe stato addomesticato prima che altrove, e di un piccolo cane indigeno; benchè vi si addomesticassero per bizzarria o per superstizione l'ape e la cocciniglia. E se il Perù aveva il lama e l'alpaca, il Messico non avea alcuna bestia da soma: il che significava agricoltura paralizzata e comu-

MONUMENTO A QUETZALCOATL.
(Museo di Messico).

nicazioni difficili fra tribù per abitudine e per istinto solitarie nè attive e sollecite sul mare, ove gli Aztechi ed altre popolazioni dell' antico Messico non potevan giungere oltre le piccole isole rasenti la costa sulle zattere o canotti primitivi scavati in un tronco; benchè nel mare, fra lo Yucatan e l'Honduras, Colombo abbia visto le prime grandi navi degli Indiani che il vescovo Las Casas dice lunghe come una galea per una larghezza di otto piedi, capaci di forse venticinque persone, e Oviedo

MASCHERE, PICCOLI IDOLI, ARMI ED ATTREZZI DI TOMBE MAYA. (Museo di Messico).

parti di barche a vela lungo la costa dello Yucatan, tuttavia qualche decennio dopo l'arrivo degli Europei nel mar delle Antille.

Inoltre, era bensì assai estesa nel Messico la coltivazione del mais, ma vi era sconosciuta la quinoa da cui si traevan nel Perù semi farinacei eccellenti, e non è certo che si coltivasse la patata; mentre era buon alimento la radice della

URNE FUNERARIE, VASI, PIATTI, IDOLI, PIETRE DURE DI TOMBE MAYA. (Museo di Messico).

STATUA DELLA CIVILTÀ MAYA. (Museo di Messico).

yucca e bevanda quotidiana il « chocolatl » preparato con farina di cacao ed acqua, come pure il brodo di mais condito con semi di cacao di cui le qualità inferiori servivan anche di moneta che avea corso in tutta l'America centrale. Una birra leggera di uso frequente nel Messico costiero era forse fatta con mais germinato; più frequente era l'uso del « pulque » o estratto di agave, limitato dalla legge perchè facilmente degeneravano in orgie le feste in onore degli dèi. E il fumo e forse l'infuso di tabacco di cui si valevano i sacerdoti per porsi in istato di grazia presso la divinità comunicante, era anche incenso offerto ai capitani dell'esercito azteco tornato vittorioso alla capitale.

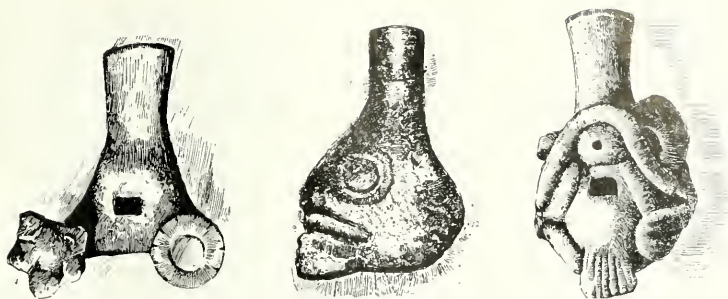
* * *

Così si svolgeva — con abitudini talora affatto primitive come il tatuaggio, le deformazioni del cranio, gli ornamenti alle labbra, e con superstizioni feroci come i sacrifizi umani, pur consueti

PIETRA DI « TIZOC » O DEI SACRIFICI. (Museo di Messico).

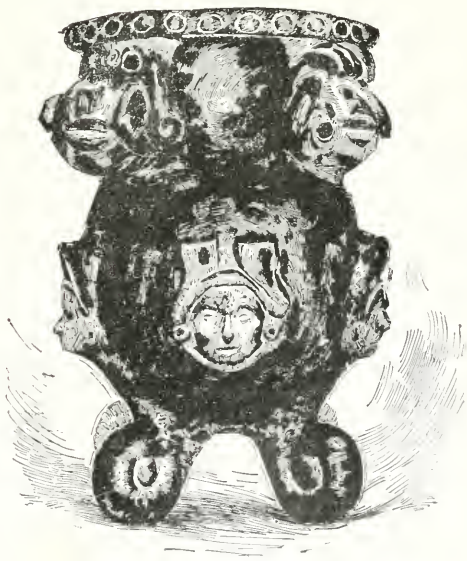
fra i Maya cui si fa merito di essere immuni dal cannibalismo — questa antica civiltà americana che si eternò in potenti edifizi di pietra e originale bellezza d'arte paziente, che creò forme politiche dispotiche e fece il sacerdozio alleato dello Stato, custode di tradizioni religiose e di scienza, che praticò l'agricoltura intensiva e conobbe la scrittura, il prodotto più elaborato e mirabile. E mentre i Peruviani, tuttavia più civili degli Indiani dell'America centrale, si valevan come scrittura di un espediente mnemotecnico, serbando memoria di numeri, fatti e talora comandi o leggi per mezzo dei *quipu*, in uso presso alcuni popoli del Pacifico, cordicelle a nodi, varie di colore e di forma, di cui pare vi siano interi archivi tuttavia lettera morta, quando non si valevano di sassolini disposti ordinatamente in quadrato o di tacche in un bastone, come nei comandamenti del profeta Tonapa e pel testamento di Huaina-Capac — i Maya possedevano una scrittura alfabetica che ci conserva però insufficienti notizie sulla civiltà, sul calendario, sui segni stessi della scrittura che il vescovo Landa diceva consistere in lettere, figure e segni nelle figure, non pochi scrittori parlando esplicitamente di libri « ripiegati come foglie di palma » perchè lunghi anche dodici braccia, che sarebbero stati veri e propri annali; e i Messicani possedevano una scrittura figurata, progredita sino ad usare come segni sillabici figure simbolicamente compendiate (Ratzel), nel cui originale Boturini possedette i 60 inni in onore dell'essere supremo composti sotto il regno di Axajacatl, cinquant'anni prima della conquista spagnuola, dal re di Tezcuco, Nezahualcojotl (tradotti in spagnuolo dal suo pronipote) il cui palazzo era adorno dei disegni di piante e animali eseguiti da pittori aztechi, dei quali Hernandez si valse (Humboldt), per la sua storia naturale del Messico.

UN ANTICO « ALJIBE » MAYA

Ma la scrittura dei Maya era intelligibile, come appare da testimonianze del sec. XVI, solo ai sacerdoti e ai capi indigeni, e non divenne probabilmente d'uso generale la progredita scrittura geroglifica messicana, per quella chiusa passione sospettosa e dispotica dell'isolamento, caratteristica degli Americani, che ci spiega il pronto decadere di civiltà secolari non alimentate dall'espansione nè accelerate dai contatti, e il fatto sorprendente che fosse sconosciuta nel Messico, all'epoca della conquista, la scrittura e la lingua dei Maya, come era ignota l'esistenza degli Inca che a lor volta ignoravan gli Aztechi. Quando gli Europei giunsero al Messico, l'orizzonte degli Aztechi non oltrepassava il lago Nicaragua, estendendosi il regno di Montezuma, secondo Humboldt, tra i fiumi Guasacualco e Tuspan a E., i piani di Soconusco e il porto di Zacatala a W.; le comunicazioni paci-

FISCHIETTI DELL'ANTICO MESSICO.

fiche non varcavano il confine politico come non forzavano che raramente il confine naturale di certe regioni le leggende relative a migrazioni di tribù; e circa venti lingue eran parlate oltre quella degli Aztechi, tra cui principali quelle degli Otomiti e dei Cicimechi, che si vogliono apparsi nel 1170, e occupavan le pianure di Zelaia e Salamanca, spingendosi sino a Tula all'estremità settentrionale della valle di Tenushtitlan o Mexitli, abitazione del Dio della guerra, mentre erano apparsi i Toltechi a mezzo il secolo VII, i Nahualtechi intorno al 117, gli Acolhui e gli Aztechi alla fine del XII (ancor oggi più di cinquanta lingue primitive son parlate nel territorio della Repubblica messicana, e in alcune tribù caraibiche le donne parlano aravak e gli uomini caraibico).

Eppure la popolazione maya si estendeva lungo la costa sino al Panuco, toccando popoli appartenenti all'àmbito della civiltà azteca, come tribù delle regioni elevate del Guatemala, affini per lingua ai Maya, aveano avuto la loro civiltà dal Messico; ed è ben certo il fatto, nella remota storia oscura e fluttuante dell'America centrale, che in tutta questa regione è diffuso un popolo civile di origine messicana, come appare dai molti nomi locali messicani che ricorrono entro questi confini e da analogie di costumi e leggende di popoli, significative e singolari nella stessa leggenda genealogica dei Quicè (ove son nomi messicani) affine a quella di Quezalcohuatl, il vincitore dei giganti, il budda messicano, gran sacerdote di Tula, apparso per la prima volta a Panuco, scomparso sulle rive del rio Huasamalco, al quale i penitenti sacrificavan labbra, orecchie e lingua, e da cui il Cortes diceva esser discesi gli Spagnuoli, essendo quegli passato in oriente a portare coltura e leggi.

E che si debba risalire nella storia ad epoche

VASO ARMONICO.

assai remote per ammettere una stratificazione uniforme di civiltà dovuta fors'anche a popoli già completamente scomparsi, differenziatasi nella paziente e gelosa elaborazione delle stirpi, lo provan la scrittura dei Maya che presuppone un lungo svolgimento anteriore, e gli scavi americani più recenti, ad esempio quelli delle tombe di Quirigua nello Yucatan, contenenti oggetti d'oro e lavori Aké, Mérida, Myuapan; nel centro Uxmal, Xaba, Labua e altre diciannove città; a oriente Chichen-Itzá); i villaggi a caverne e rupi del Nuovo Messico e dell'Arizona rivelarono inaspettatamente una antica civiltà in queste regioni di steppe; e forse là dove ora sorgono dense foreste vergini, queste da antiche età « eguagliarono al suolo le opere innalzate dalla mano dell'uomo » (Martius).

IL « CABALLERO TIGERE » (ESERCITO DI MONTEZUMA).

in terracotta e pietra che testimoniano di civiltà già estinta prima della venuta europea, alla quale accennano contemporanei dei conquistatori che parlano di sculture dimenticate e di case non più abitate, « edifizi coperti da alte foreste, della cui storia non si sapeva più nulla », come a Coban le cui magnifiche rovine sono qua e là coperte da uno strato profondo quasi un metro di detriti e di calcinacci, mentre appaion frante e sepolte da radici di alberi giganteschi non poche sculture.

Infatti le rovine dello Yucatan appartengono a periodi storici differenti (a settentrione Izamal,

Certo a ragione Herder diceva l'America « l'ultimo e più difficile continente »; e senza approdo si affacciarono ipotesi sull'origine di questi popoli che avevano un anno solare più perfetto di quello dei Greci e dei Romani. La cosmogonia messicana facea susseguire quattro soli e quattro creazioni prima dell'avvento dell'uomo, dopo venticinque anni di tenebre e dieci anni innanzi il quinto sole; e la leggenda narrava di un eroe della civiltà, apportatore del fuoco, giunto dall'occidente quando la terra appena abbandonata dalle acque primordiali non avea che vermi e molluschi e, cose ignote

INDIANO DI ANAHUAC (ALTIPIANO DEL MESSICO).
(Dal Ratzel, *Le razze umane*).

le capanne e le vesti, gli uomini divoravan la lor prole. La prima patria era chiamata Huehuetlapallan, Tollan, Aztlan, e si parlava di « grandi migrazioni dei popoli americani », che sarebbero avvenute in un solo periodo continuato, in conseguenza di unico impulso, alle quali si voglion ricollegare anche le tradizioni e istituzioni dell'Equador e del Perù, certamente conformi alla civiltà messicana e yucateca per frequenti e intime mescolanze. Ma di queste migrazioni, forse dal Settentrione, non si hanno notizie storiche; come non ne abbiamo di comunicazioni immediate fra la Polinesia e l'America meridionale, benchè gli annali peruviani descrivano navigazioni di cabotaggio e viaggi più estesi a scopo di conquiste e scoperte, non improbabili poichè è certo che Pizarro incontrò navi mercantili; e benchè i Cincia e i Cimu serbassero tradizione di un'antica patria di là dal mare. V'è chi afferma essere stato importato in blocco dall'Asia, per opera di colonie sacerdotali, il patrimonio di civiltà dei Toltechi, dei Maya, dei Keciua; Humboldt volle identificare i Toltechi e gli Aztechi con parte degli Hiongnù che seguirono Punon e dalla Cina si perdettero nella Siberia, e pensò che discendessero da relicti di Toltechi e di Aztechi quegli indigeni della baia di Norfolk, che aman le pitture geroglifiche e Henrieu ritiene erroneamente una colonia messicana.

Infatti, scrive Humboldt, « si può concepire che popoli i quali viaggiavano in massa, come per esempio gli Ostrogoti e gli Alani, abbiano potuto pervenire dal mar Nero sino in Ispagna; ma si potrebbe mai credere che una porzione di quei popoli abbia potuto tornare dall'ovest all'est in una epoca in cui altre orde avevano già occupate le loro prime dimore, verso le rive del Don e del Boristene? ». Egli, adunque, che dalla civiltà del Mondo Antico opinò derivasse la civiltà americana, anche riteneva che la via di comunicazione fosse quella settentrionale, cioè colle regioni N - W. d'America, e con più fondamento certo che non concludesse il Brinton il quale, essendo indubitabile che già prima dell'epoca diluviale l'America fosse abitata da esseri umani, per essersi ritrovate pietre lavorate che ci fan risalire ad epoche più remote di quelle dei resti umani stessi, per essersi scoperta, ad esempio, nel Minnesota, sulle rive del Mississipì, una vera officina per la lavorazione delle schegge di quarzo, che risale al periodo interglaciale, come appartengono al periodo in cui per la

INDIO MAYA.

GIOGO IN PIETRA, DEL MESSICO.

seconda volta si estese il congelamento altri oggetti ritrovati — escluse l'emigrazione dall'Asia attraverso l'Alaska coperta di ghiacci, e ritenne venisse dall'Europa attraverso la regione gettata come ponte sull'Atlantico settentrionale.

Nulla è dimostrato, e forse dimostrabile — neppure l'affermazione che gli Americani appartengano al ramo oceanico orientale della razza mongoloide, come è opinione di Ratzel. Dall'Oceano Pacifico dovette avvenire, però, la scoperta dell'America, assai prima del supposto approdo dei Normanni negato da Nansen; ed è ben singolare che, all'infuori di una piccola zona nord-ovest che l'ebbe dall'Asia, tutta l'America, quando fu scoperta dagli Europei, non conoscesse il ferro, come l'Australia, le isole del Pacifico (esclusi i Malesi che si avvantaggiarono dell'influsso continentale asiatico), le terre Artiche, dove anche mancano o sono ben scarsi i più utili animali domestici.

Forse le origini remote delle civiltà americane sono in una preistoria umana, in un patrimonio comune che alimentò nei millenni, con inegual diffusione, tutta la terra, e forse l'America, zona orientale dei paesi della pietra, è « il vero oriente della Terra Abitata », in cui « vero oceano divisorio » è l'Oceano Atlantico.

PAOLO REVELLI.

FANCIULLA AZTECA.

CAPOLAVORI MUSICALI ITALIANI.

LA « VESTALE » E GASPARE SPONTINI.

Di tutte le opere, di autore italiano, datesi per la prima volta a Parigi, dalla seconda metà del secolo decimottavo a tutt'oggi, nessuno può vantare ricordo di clamori più intensi e fastosi di quelli che salutarono la *Vestale* di Spontini all'Opera di Parigi nel 1807.

Questo gran premio era veramente dovuto allo Spontini a conforto delle inaudite amarezze e sofferenze a cui egli dovette sottostare prima di vedere sulle scene la sua bella e gloriosa *Vestale*.

Bisogna sapere che un caso insperato aveva posto nelle mani di Spontini il libretto della *Vestale*, libretto che era stato proposto prima a Mehul, che lo rifiutò, e poi a Cherubini il quale, anche lui, non ne volle sapere. Fu in seguito a questo doppio ripudio che Spontini giunse a possedere il libretto della *Vestale*. Leggendolo, egli v'intravvide subito l'immenso partito che se ne poteva trarre.

Alcuni mesi dopo la musica della *Vestale* era compiuta e pronta alla scena. La difficoltà enorme era però quella di farla accettare alla Direzione dell'Opera. Lo Spontini, dopo una serie di tentativi infruttuosi, potè finalmente riuscirvi mercè l'intercessione dell'imperatrice Giuseppina. Senonchè, quando si trattò dell'andata in scena, i nemici dello Spontini raddoppiarono i loro sforzi onde frapporvi ogni sorta di ostacoli. E vi fu un momento in cui lo Spontini parve addirittura fiaccato dall'aspra lotta e si vide in procinto di ritirare lo spartito. Per avere un'idea delle armi insidiose adoperate da questi detrattori del genio italico, basti dire che non vi fu un solo pezzo della *Vestale* che lo Spontini non dovesse rifare, modificandolo e adattandolo alle sempre nuove esigenze degli esecutori.

Ma la tenacia dello Spontini vinse ogni ostacolo. Convinto della bontà dell'opera sua, egli,

GASPARE SPONTINI.
(Da una miniatura dell'epoca).

ACADEMIE IMPERIALE
DE MUSIQUE.

On commencera à sept heures précises. — Aujourd'hui mardi 15 decembre 1807,

LA PREMIERE REPRESENTATION DE

LA VESTALE,

Opera en trois actes

M. *FREDERIC DUVERNOY* exécutera les Solos de Cor

Chant · M^rs *Lainez, Lays, Dérivis, Duparc, Martin*, M^mes *Maillard, Branchu*.

Danse M^rs *Vestris, Beaulieu, St-Amand, Branchu, Baptiste Petit*, M^mes *Clotilde, Gardel, Chevigny, Millière, Bigottini, Vestris, Mareiller* cadette, *Rivière, Mareiller* ainée

IL CARTELLONE PER LA PRIMA DELLA « VESTALE ».

IL PALAZZO DELL'OPERA A PARIGI, NEL 1807, VISTO DALLA RUE RICHELIEU.

anzi che irritarsi delle continue modificazioni che gli venivano imposte, ne approfittò invece per

UNA PAGINA MANOSCRITTA DELLO SPARTITO DELLA « VESTALE »

rivedere le sue idee primitive, renderle più chiare, sbrigarle da qualche laccio armonico un po' affettato, condensarne lo sviluppo, ravvivarne il ritmo, migliorarne le modulazioni e giungere così grado a grado a ottenere tutta la voluta espressione del sentimento drammatico. Finalmente, quando la partitura potè esser pronta e collocata sul leggìo del direttore d'orchestra, lo Spontini credette di poter respirare liberamente. Ma un nuovo e inatteso colpo venne a fulminare il maestro. L'ostacolo pareva insormontabile. Trattavasi nientemeno d'un'ordinanza di Napoleone con la quale s'imponeva alla Direzione dell'Opera la precedenza sulla *Vestale*, della nuova opera *La morte di Adamo* del Lesueur. Lo Spontini si vide perduto. Egli comprese subito l'inutilità d'un'ulteriore lotta contro un simile nemico. Fortuna volle che il Lesueur non si trovasse pronto a consegnare la musica ai copisti, contrattempo oltremodo favorevole che giovò al maestro italiano e gli fece mantenere la priorità della sua *Vestale*. Ed è così che si arrivò alla sera del 15 dicembre 1807.

Le prove erano durate un anno, dal gennaio al dicembre 1807. Le spese della sola copiatura raggiunsero le lire diecimila.

All'avvicinarsi del gran giorno tutte le persone che compongono la famiglia del teatro, dall'im-

presario sino all'avvisatore, divengono personaggi importanti. Seduzioni, carezze, sotterfugi, influenze, persino minaccie sono adoperate verso e contro di lui per lusingarlo o intimorirlo. Egli ha un bel nascondersi e rendersi invisibile, per quanto può; nessun mezzo lo salva. La sua casa è spiata, i suoi ritrovi intimi tenuti d'occhio, e tanto si fa e si congiura che finalmente si riesce a forzare la consegna e giungere sino a lui. Vi sono curiosi fanatici che non temono scendere sino al ridicolo per penetrare nel cuore della piazza e ottenere il posto desiderato.

Or bene questo fanatismo, di cui oggi noi siamo spettatori ed attori ad un tempo, non deve supporsi che fosse minore in quei primi tempi appunto del dicembre 1807 che precedettero l'andata in scena della *Vestale*. A provarlo si racconta anzi questo curioso aneddoto. Una grande dama non era riuscita, per negligenza di un suo incaricato, a ottenere un posto all'Opera. Essa ne era furente — ma invano —. Lo zelo indefesso de' suoi amici e ammiratori veniva messo a prova troppo tardi. Gli speculatori avevano esaurito, con larga rimunerazione, il loro stock di biglietti incettati, come in uso a Parigi, parecchi giorni prima, e coloro che ne possedevano non erano disposti a cederli per nessun prezzo. Un solo palchetto, riservato ai due revisori dell'Opera e da essi generalmente lasciato libero alla vendita, era stato da essi questa volta ritenuto per proprio uso. Volle combinazione che il parrucchiere della grande dama fosse quello medesimo che serviva il Rey, uno dei revisori. Un

GASPARE SPONTINI. (Dalla litografia Roscioni).

parrucchiere, a quei tempi, era un personaggio ben più importante che oggi non sia. Egli, anche per la natura intima delle sue funzioni, godeva la famigliarità e la simpatia de' suoi clienti e così pure quella del Rey. Or bene fu a codesto personaggio spettatori, fra i quali si poteva essere certi di trovare le persone tutte che avevano diritto a qualche notorietà nel mondo dell'eleganza e dell'ingegno.

Alle 9 precise il direttore d'orchestra saliva sul suo scanno, nel momento stesso che l'imperatrice

GASPARE SPONTINI — CARICATURA DI HORACE VERNET.
(Parigi, Biblioteca Nazionale, Gabinetto delle Stampe).

che la grande dama si rivolse pietosa e munificente onde ottenere il sospirato palchetto. E sembra che il parrucchiere, cogliendo opportunamente il destro, prolungasse ad arte l'operazione del rasamento del suo cliente, sino a che questi, per liberarsi della incomoda posizione, non si decise a firmargli il buono per la vendita del tanto desiderato palchetto.

La sera del 15 dicembre 1807 la magnifica sala dell'Opera raccoglieva nel suo vasto seno oltre 3000 Giuseppina, accompagnata da numeroso seguito di dame e gentiluomini, entrava nella loggia imperiale salutata da vivi e ripetuti applausi. I nemici dello Spontini, molti come sappiamo, erano tutti al loro posto nella maligna speranza di un insuccesso. Ma alla fine dell'atto primo essi avevano già capito che invece di una sconfitta avrebbero dovuto, con loro dispetto, testimoniare una grande vittoria.

Il famoso inno « Figlio del Cielo » in cui vibra

così potente per verità d'ispirazione il presentimento di un amore fatale, l'aria melodiosa di Licigno, e il duetto fra questi e Giulia « La Vestale », a trovare la bellezza e la potenza della idea melodica, traducendola con una ricchezza di mezzi musicali sino allora sconosciuti. Questo grandioso pezzo fece

(Da una litografia francese dell'epoca della « Vestale »).

così pieno d'amorosa tenerezza, avevano già strappato all'imponente pubblico applausi sinceri ed unanimi. Mancava non di meno l'espressione eloquente di quell'esultanza entusiastica nella quale sta la consacrazione popolare dell'opera d'arte, ma ciò doveva verificarsi poco dopo, al finale dell'atto secondo, laddove l'ispirata fantasia del compositore giunge sollevare il pubblico dell'Opera come un sol uomo, trasportandolo sino al delirio.

Dopo l'*Armida* del Gluck nessun'altra opera aveva destato così profonda impressione e sollevato così intenso e universale entusiasmo.

Fu vera fortuna che il poema della *Vestale* venisse posto in musica da Spontini. Il classicismo di Che-

MADAME BIGOTTINI (BALLERINA).

MADAME MAILLARD (GRANDE VESTALE).

rubini non avrebbe dato vita alle persone vive del dramma, e al Mehul sarebbe mancata la forte e bella serenità che anima quel grande poema d'amore.

VESTRIS (PRIMO BALLERINO).
(Da una stampa dell'epoca).

La *Vestale* può dirsi, come ben disse Julien Tierrot, il *Tristano ed Isotta* del primo impero. Benchè il linguaggio musicale di questo sia tanto diverso da quello della *Vestale*, pure fra le anime delle due eroine — Isotta e Giulia — corre lo stesso fremito d'amore. Inoltre fra le due partiture avvi un altro punto di contatto: la passione dei due amanti costituisce in ambedue le opere la integrità del poema, senza che alcun accessorio ozioso distragga in verun modo l'oggetto essenziale ed unico dell'azione. L'espressione musicale di essa scaturisce tutta dalla passione intima dei personaggi, e lo Spontini non concede alle convenzioni solo quello che non potevasi strettamente evitare. Ed è per ciò che la *Vestale* rimane tuttora viva, senza che le ingiurie delle moderne evoluzioni la offendano. Il secondo atto di quest'opera è un monumento d'architettura musicale. Con questo lo Spontini fissa le forme melodrammatiche dell'avvenire, e sembra quasi preludere alla grande riforma compiuta in seguito da Riccardo Wagner.

Da Parigi la *Vestale* passò rapidamente, e con successo costante, prima a Berlino, poi a Vienna, Dresda, Londra e quattro anni appresso al San Carlo di Napoli, sempre in lingua francese. La prima edizione italiana si ebbe alla Scala di Milano il 24 dicembre 1824. L'ultima *Vestale* in Italia

LAYS (CINNA).

DÉRIVIS (GRANDE PONTEFICE).

è stata quella datasi, per il Centenario di Spontini, alla Scala di Milano il 16 dicembre 1908 con la Mazzoleni, sotto la direzione del maestro Vitali e che fu poi trasportata di peso a Parigi, con tutti gli stessi artisti e le stesse masse tutte orchestrali e corali della Scala, la sera del 24 gennaio 1909.

Intanto che la *Vestale* correva vittoriosa per le principali scene d'Europa, Spontini attendeva a musicare il *Fernando Cortez* che apparve alla ribalta dell'Opera di Parigi il 28 novembre del 1809 salutato dal plauso del pubblico e dalla stampa francese. E, in verità, sebbene il *Fernando Cortez* non vanti quella novità dello stile e delle idee che ammiransi nella *Vestale*, è ricco tuttavia di molti pregi artistici, segnatamente sotto il punto di vista della melodia, della espressione e dell'effetto drammatico. Quali che siano e che potranno mai essere in avvenire le rivelazioni del gusto musicale, purchè rimanga il sentimento del bello, il *Fernando Cortez* conserverà sempre il diritto di prendere posto fra i melodrammi più notevoli del teatro lirico italiano.

L'esito magnifico del *Fernando Cortez* pose il suggello alla rinomanza già grande dello Spontini e gli conferì una specie di autorità sulle cose dell'Opera di Parigi.

A questo prestigio lo Spontini rinunziò poi im-

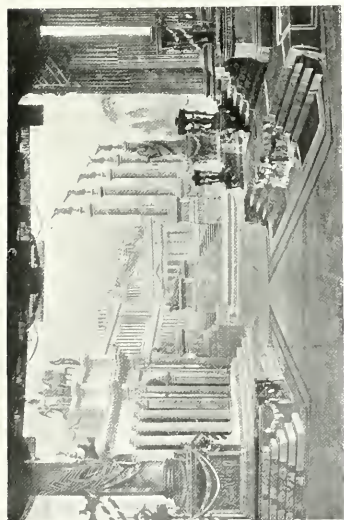
ALEXANDRINE BRANCHU, NELLA PARTE DI VESTALE.

(Parigi, Biblioteca).

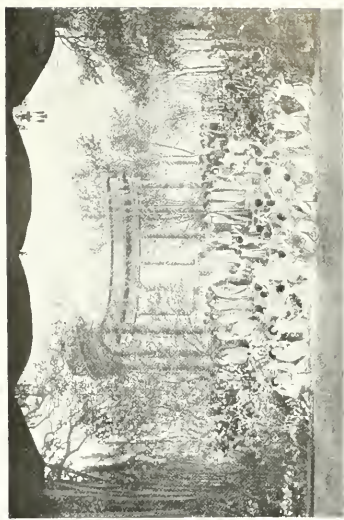
VIGNETTA PER « FERNANDO CORTEZ ».
(Litografia di G. Engelmann).

FRONTISPIZIO DEL « POT-POURRI » DI DESAUGIERS, CELEBRE PARODIA DELLA « VESTALE ».

provvisamente nel 1819, dopo la fredda accoglienza toccata alla sua *Olimpia* colla quale egli credeva — giustamente — di aver dato una degna sorella alle due antecedenti partiture della *Vestale* e del *Fernando Cortez*. Irritato e disgustato, lo Spontini abbandonò allora la capitale francese per trasferirsi a Berlino, dove in breve tempo divenne l'arbitro di quel Teatro Reale. Questa sovranità egli la tenne sino al 1840, nel quale anno la perdè improvvisamente, vittima in parte delle per-

« LA VESTALE ».
(Dagli acquerelli di F. Capelli riprodotti dal Modiano e pubblicati in occasione della rappresentazione alla Scala, 190[illegible]).

ATTO I.

ATTO II.

ATTO III, SCENA III.

ATTO III, SCENA IV.

LA « VESTALE AL TEATRO DELLA SCALA, 1909. (SCENOGRAFO ROTA).

secuzioni de' suoi nemici, ma più di tutto di quel suo carattere altero, insofferente, stravagante, o vanaglorioso ad un tempo.

Una delle sue stravaganze era quella di voler

FRONTISPIZIO DEL PRIMO PEZZO EDITO DALLO SPONTINI NEL 1803.

dirigere con un bastone d'ebano della lunghezza di 70 centim. e portante alle due estremità due grosse palle d'avorio.

Trattava gli artisti dall'alto in basso, in ragione inversa della loro fama, e il suo capriccio faceva legge.

Le sue burbanze assunsero talvolta l'aspetto di vere anormalità psichiche. « Come volete, soleva dire, che si possa fare qualche cosa di nuovo, quando io, Spontini, dichiaro di non potere in alcun modo sorpassare me stesso! Dopo la *Vestale* non si è più scritto una nota che non sia rubata alle mie partiture! ».

Perfino alla morte oppose quella virulenta volontà, quel dispetto acre, quella collera orgogliosa che 'gli furono compagni nella sua lunga vita. All'approssimarsi della fine egli gridava con vana rabbia a Berlioz che lo assisteva: « Non voglio

Monseigneur

J'ose solliciter de Votre Altesse Royale une grace qui combleroit tous mes vœux

J'ai composé vingt quattre operas, dont quinze executés sur les principaux théatres d'Italie, et neuf sur ceux de France

Mon opera de la Vestale a merité le grand prix decennal, que le gouvernement accordoit au meilleur opera tragique, l'Institut de France a fait cet honneur à mon ouvrage par trois decisions consecutives.

J'ai dirigé, pendant deux ans, à Paris, l'opera-buffa, et j'y ai fondé l'opera-seria.

Je suis Italien naturalisé et établi en France, et lié par les nœuds du mariage à une famille françoise, consacrant à ce pays, depuis quinze ans, le tribut de mes faibles talens.

Le retour à jamais heureux de Votre Altesse Royale en France, redouble le desir que j'ai de m'y distinguer par des productions estimées, et de me devouer entierement au service du Roi, et de son auguste famille

J'ose implorer la protection de Votre Altesse Royale, pour obtenir la place de directeur de la musique particuliere du Roi, et de l'opera-buffa et seria Italien

Cette place a toujours été remplie par un Compositeur Italien; et sous les regnes de Louis XV et de Louis XVI, cinq maitres de chapelle étoient employés pour la Chapelle, et pour la chambre

Heureux de cette grace, tous mes efforts tendroient à m'en rendre digne; et toute ma gloire seroit de vous consacrer, Monseigneur, avec une eternelle reconnoissance, tout ce que mon faible talent produira desormais

Je suis avec un profond respect

Monsieur

De Votre Altesse Royale

Le très humble très obéiss.t devoué Servit.

Spontini

Ce 16 avril 1814

Rue du mail n.° 13

LETTERA-SUPPLICA DELLO SPONTINI. (Coll. R. Le Guait, Parigi).

morire! Non voglio morire! ». Ed avendogli questi risposto: « Come potete mai pensare a morire voi, mio maestro, che siete immortale! », il vecchio compositore ebbe ancora la forza di rispondere: « Non fate dello spirito inutile... È finita ».

GINO MONALDI.

GASPARE SPONTINI. (Da una medaglia di bronzo coniata nel [illegible]).

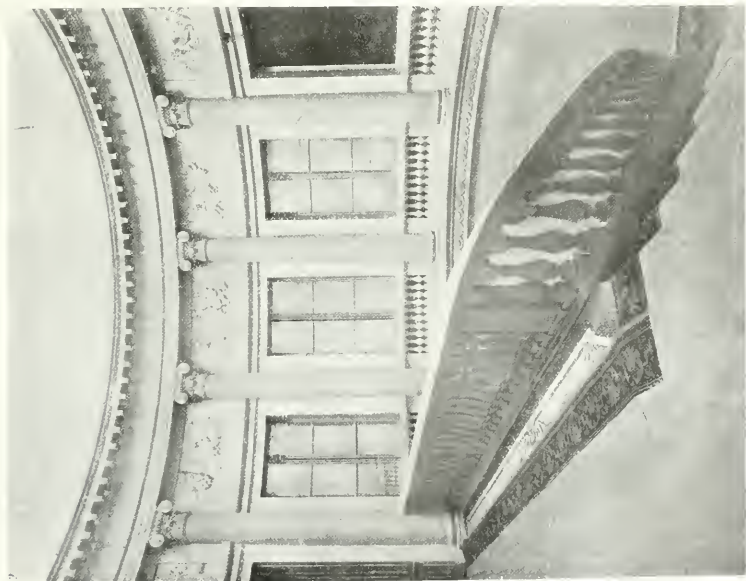
LE AMBASCIATE ITALIANE ALL'ESTERO.

L'AMBASCIATA DI PARIGI.

U nel maggio 1911 che la R. Ambasciata d'Italia venne definitivamente trasferita nel grandioso palazzo, chiamato « Hôtel de Galliffet », al n. 30 della via di Varenne. I numerosi e brillanti ricevimenti che il senatore Tittoni e Donna Bice Tittoni vi diedero in seguito, permisero all' « élite » del mondo diplomatico e politico e al « Tout-Paris » di rendersi conto che finalmente l' Italia aveva, come sede della sua ambasciata a Parigi, un palazzo degno del suo rango di grande potenza e principalmente delle tradizioni d'arte di cui va giustamente gloriosa.

Per vero dire questo palazzo, già da parecchi anni e durante tutta la permanenza del conte Tornielli, era sede dell'ambasciata italiana a Parigi. Si entrava allora dalla via di Grenelle, per un ampio e disadorno cortile. Ma, in quel momento, il governo italiano era solamente locatario, e l'incertezza d'una installazione provvisoria non aveva consigliato al suo rappresentante di stabilirvisi nel

L'ENTRATA DALLA VIA DI GRENELLE.

FACCIATA DEL PALAZZO DELL'AMBASCIATA D'ITALIA A PARIGI.

LO SCALONE.

IL GRANDE SCALONE.

degno modo che richiedeva la sua alta funzione. L'« Hôtel de Galliffet », uno dei più magnifici e monumentali palazzi del classico « Faubourg St. Germain », era un po' trasandato esteriormente e mancava internamente degli abbellimenti che comportano edifici di tale importanza e destinazione. accesso. A sinistra del palazzo, un porticato di altre venti colonne ioniche rilega il cortile al giardino, fiancheggiato da un'ala dell'edificio dello stesso stile dell'ambasciata. Anche la facciata che dà sul giardino è adorna di sei colonne, alte d'un piano. I lati posteriori recano finestre, inquadrate

L'ANTICAMERA.

L'architetto Cointet, nel suo volume: « Les vieux hôtels de Paris », ci fornisce qualche interessante particolare sulla « Maison de Galliffet », costrutta nel 1775, sui terreni allora acquistati da Luigi Francesco de Galliffet.

La facciata sul cortile s'innalza sopra un grande peristilio scoperto, composto di otto colonne ioniche, di dieci metri di altezza, incoronate da antichi capitelli; tre scalinate, negli intercolonni, vi danno da colonne doriche al pian terreno, ioniche al primo piano, tutte isolate ed incoronate da frontoni scolpiti.

Prima che i lavori di refezione venissero intrapresi, l'accesso all'ambasciata appariva alquanto indecoroso e triste. Questo serio inconveniente scomparve quando il governo italiano acquistò le aree circostanti e fece demolire il casone al n. 50 di via Grenelle, per aprire il grandioso passaggio che, dopo aver costeggiato il giardino, accede alla

UNO DEI SALONI DELL'AMBASCIATA.

SALONE DELL'AMBASCIATRICE.

grande vôlta che dà nel cortile d'onore. L'altra trasformazione, che ha cambiato quasi totalmente l'aspetto di questo palazzo, è quella che si riferisce allo scalone d'onore. Pur conservando il pozzo ovale di 17 metri di altezza, disposto a mo' di rotonda e decorato da dodici bassorilievi mitologici, gli architetti italiani hanno costruito una nuova scala di cui la curva dolce e la forma della balaustrata si armonizzano molto bene con l'insieme.

Un'idea preconcetta, fondata sullo stato precario dell'immobile, aveva quasi fatto rimpiangere l'acquisto di questo, e durante il periodo che corrispondeva al richiamo del conte Gallina e al passaggio meteorico del marchese di San Giuliano, ora ministro degli Affari Esteri, certe pressioni vennero fatte, allo scopo di recedere dal contratto, nella considerazione, errata, che un simile acquisto risultava più oneroso che profittevole. Ma, appena occupato il suo posto, col suo senso artistico e pratico, il senatore Tittoni fece cessare ogni esitazione, e, dietro il suo suggerimento, i lavori di refezione furono immediatamente cominciati e proseguiti con la massima alacrità. Chi ha potuto constatare la considerevole trasformazione subita dal palazzo di via Varenne è in grado di apprezzare quanto, anche sotto questo punto di vista, l'arrivo del senatore Tittoni a Parigi influì ad accrescervi il lustro della rappresentanza italiana.

Il palazzo di Galliffet possiede, del resto, una tradizione diplomatica veramente splendida, che giustifica la sua scelta come sede di ambasciata d'una grande nazione. Dal 1795 al 1821 ospitò il ministero degli Affari Esteri, e sotto il Direttorio, per parlare il linguaggio del tempo, vi presiedette « il Dipartimento delle Relazioni estere ». Nell'epoca gloriosa, in cui le armate della Repubblica e dell'Impero dettavano le leggi all'Europa, i ministri degli Affari Esteri vi abitarono, ricevendovi sontuosamente i Rappresentanti della politica mondiale. Di quali e quanti straordinari avvenimenti storici quei muri vetusti non furono i confidenti? Nei fastosi saloni si ordirono congiure, si tramarono rovine di imperi, si prepararono conquiste di nazioni intere e si crearono dei regni.

SUA ECCELLENZA L'AMBASCIATORE TITTONI.

Ma il governo italiano deve rallegrarsi anche per un altro motivo dell'acquisto di questo stabile, del quale ha saputo trarre il meraviglioso partito che si sa. Questa costruzione possiede anche, fino a un certo punto, una delle condizioni, quasi direi il criterio predominante, del suo programma per l'edificazione delle sue ambasciate all'estero: quello di richiamare, fin che è possibile, l'architettura nazionale.

Senza dubbio una riproduzione della Ca' d'Oro o del palazzo Strozzi avrebbe forse affermato meglio la purezza dell'architettura del medio evo o della Rinascenza italiana, ma lo scenario parigino conveniva poco ad una imitazione di tal genere, che, d'altronde, fuori del naturale ambiente, riesce sempre una sgradevole stonatura.

Per contro, edificato sotto Luigi XVI, nel più puro stile dell'epoca, il quale, nato dopo i primi

scavi di Pompei, segna un ritorno alla bellezza ed austerità antiche, questo palazzo, con la sua colonnata, l'insieme grandioso che ricorda i più bei monumenti romani, conviene perfettamente alla Rappresentanza della terza Italia.

sui mobili, rivelano la mano delicata e lo squisito gusto della padrona di casa: Donna Bice Tittoni.

Nessuno meglio del senatore Tittoni e di Donna Bice erano qualificati per inaugurare questa ambasciata, che è in gran parte opera loro.

DONNA BICE TITTONI NEL SALONE DELL'AMBASCIATA.

Per completare la decorazione interna il Re offrì una ventina di ritratti antichi dei Principi di Savoia, tolti da alcuni castelli del Piemonte. Altre tele d'autore, di soggetti religiosi e guerreschi, rammemorano episodi e personaggi della storia italiana, nei principali saloni di ricevimento. Numerosissimi « bibelots » artistici, provenienti in gran parte dalla penisola, e sparsi sapientemente

La personalità di S. E. Tittoni è troppo conosciuta perchè sia qui necessario dare particolareggiate note biografiche. Ma non si saprà mai abbastanza quanto, nell'accettare le funzioni di ambasciatore a Parigi, dopo aver diretto per parecchi anni e a due riprese la politica estera dell'Italia, il senatore Tittoni abbia concorso a chiarire e a rinsaldare le relazioni tra le due sorelle

latine. Rigido amministratore, parlamentare dei più in vista, uomo di stato eminente, egli ha avuto agio di approfondire l'organamento della diplomazia internazionale, trattando con sicura padronanza le quistioni alle quali è chiamato a dare il suo parere o che deve risolvere. Giovane ancora, avendo passato parecchi anni all'Università di Oxford, Tommaso Tittoni si è immedesimato i principî fondamentali del Governo rappresentativo, come è concepito in Inghilterra. Legato dal tempo di intervenire sia alle grandi giornate ippiche della metropoli, come alle partite di caccia ufficiali e alle « hunting » dell'aristocrazia francese. È passato il tempo in cui un diplomatico italiano, molto famoso, verso la fine del secondo impero, per non fare brutta figura in una partita di caccia a Compiègne, incaricava il porta-fucile, antico bersagliere, di tirare per suo conto!

In quanto a Donna Bice Tittoni, ella possiede a perfezione le qualità che nei suoi « Souvenirs

SALONE DEI CONCERTI.

in cui era ministro con gran numero dei parlamentari francesi, egli segue sempre col più vivo interesse le diverse fasi della vita pubblica in Francia e dei problemi sociali che volta a volta si dibattono nel palazzo Borbone. A questo temperamento diremo di attività politica l'ambasciatore d'Italia accoppia tali qualità mondane che ne fanno un ospite sempre ricercato ed apprezzatissimo nei salotti eleganti ed intellettuali, nei quali gode fama d'un « causeur » versatile e di essere un cortese e temibile avversario al « bridge ». Appassionato sportman, il senatore Tittoni non tralascia

d'un diplomate » il conte De Mouy indica come quelle della perfetta ambasciatrice. Se non ha una parte diretta nei giuochi della Cancelleria, l'ambasciatrice, qualora sia una donna superiore, esercita pure un non indifferente ascendente nelle relazioni del mondo diplomatico. Napoleone, che sapeva il fatto suo, soleva dire che nell'ambasciata la signora del titolare era sempre una « pièce » importante, ch'era prudente lusingare, ed accaparrare alle proprie vedute, magari con l'intermediario di comparse.

Benevola ed affabile, ricevendo da grande si-

SALOTTO DELL'AMBASCIATRICE.

SALA DA PRANZO.

gnora e con semplicità, degna senza superbia nè durezza, la signora Tittoni si è subito conciliate le simpatie degli ambienti politici e mondani, coi quali vive a contatto. All'infuori delle sue occupazioni mondane, ella prende a cuore la sua parte di protettrice delle classi meno abbienti della colonia italiana di Parigi, e il suo vigile interessamento ebbe una influenza vivificante sull'incremento delle opere di beneficenza italiane. Ella incoraggiò sempre tutte le manifestazioni per le quali la donna, artista od operaia, può nobilmente e degnamente proclamare la sua personalità, ed è stato sotto il suo alto patronato che alcuni anni or sono si tenne a Parigi, con vero successo, la prima esposizione regionale delle arti della donna.

Colta mecenate dell'arte della patria, Donna Bice Tittoni non tralascia una occasione per mettere sempre più in evidenza e farle apprezzare, le opere degli artisti italiani, in quel grande emporio dell'arte mondiale ch'è Parigi. Ed è così che sovente organizza delle esposizioni nei saloni dell'ambasciata, dando modo agli artisti sinceramente geniali di attirare sulla loro personalità l'attenzione dei conoscitori, creandosi una posizione adeguata al loro talento. Per tal modo Donna Bice prodiga agli artisti tutta la sollecitudine e l'appoggio che ella, del resto, non ha mai lesinato a chiunque abbia ricorso alla sua benevolenza e alla sua illuminata protezione.

MAUD FOURREUR.

UNA LANTERNA.

NETTUNO: FORTE DETTO DEL SANGALLO — FRONTE SUL MARE.

FORTIFICAZIONI DELLA SPIAGGIA ROMANA.

IL FORTE SANGALLESCO DI NETTUNO.

DIFESA e presidio delle popolazioni del Lazio, contro le incursioni dei Saraceni e dei predoni occidentali, e contro le brame di principi cristiani, sorsero fin dal Medioevo torri e castelli fortificati.

Da Terracina, munita di difese fin dal tempo dei Goti e sottomessa da papa Giovanni VIII nell'872, fino al Circeo, Torre Badino, Torre Olevola, Torre Vittoria, Torre del Fico, sorgenti dopo la distesa sterminata di macchie selvagge e pantanose, guardano il mare immenso, ed erano nel Cinquecento tutte ornate di bombarde, contro i pirati. Sotto al Circeo Torre Paola, poi verso nord la palude, non fortificata perchè difesa dalla dea Febbre, fino alla Torre di Foceverde, quasi sotto l'altra di Astura famosa pel tradimento di Iacopo Frangipane al biondo Corradino di Svevia. E undici chilometri più al nord Nettuno si eleva col castello medioevale e l'altro cinquecentesco, detto del Sangallo, e poi, dopo la romana Anzio, un'altra serie di belle torri, vigili spie del mare: Tor Caldara, Tor S. Anastasio, Tor S. Lorenzo, Tor Vajanica, Tor Paterno, e poi Ostia con la bella rocca di Baccio Pintelli, e Tor S. Michele, Torre Clementina, e le torri di Procoio, di Palidoro, la Flavia, la Chiaruccia, la Marangona. Civitavecchia ha il bellissimo forte che vuolsi disegnato da Michelangelo, e condotto in opera dal Sangallo; mirabile monumento dell'architettura militare del Cinquecento, purtroppo mal tenuto finoggi, ed ora impreso a restaurare. Sopra Civitavecchia comincia un'altra serie di torri, la Valdaliga, quelle di S. Agostino, l'altra di Corneto, e infine quella di Montalto, alle foci del Fiora.

A questa non interrotta linea di torri sul litorale, ne corrisponde un'altra più all'interno, di torri isolate poste su alture, più per vedetta che per difesa, costruite colla silice tolta alle vie romane, alte e snelle, o col tufo delle cave laziali, a piccoli blocchi, ben saldi. Enumerarle tutte sarebbe troppo lungo; oggi servono al passeggero per misurare da lontano la via percorsa, e alle rondini che vi han fabbricato in alto i nidi imprendibili. Son degne di studio e di attenzione, e noi ci proponiamo di illustrarle; ma tra le fortificazioni della spiaggia romana, ci pare debba darsi la preferenza ad una che all'importanza storica unisce quella dell'arte: il Forte detto del Sangallo in Nettuno.

La rocca di Nettuno, detta comunemente il forte del Sangallo, fu cominciata ad innalzare nell'anno 1501. Alla fine del '400 Nettuno stava sotto il dominio feudale dei Colonnesi e quando, nelle lotte tra questi e i Borgia, il papa Alessandro VI

NETTUNO: FORTE DETTO DEL SANGALLO — PIANTA.

spogliò la nobile famiglia di tutti i suoi beni, il fondo di Nettuno toccò in divisione al fanciulletto Rodrigo Borgia. Fu allora che per assicurarsi il dominio di un luogo così importante sul mare, i Borgia pensarono di innalzarvi una fortezza: ciò è confermato oltre che da tutti gli storici contemporanei, come Guicciardini e Giovio, anche dagli stemmi di Alessandro VI che decorano il Forte. L'architetto che lo costruì si crede sia Antonio da Sangallo il Vecchio, del quale sappiamo dal Vasari che mentre visse papa Alessandro e al tempo del duca Valentino attese di continuo ad operare per loro. L'edificio fu cominciato nel 1501 e finito nel 1503, anno in cui fu visitato dal Papa e dal duca Valentino, notizia che apprendiamo da un dispaccio dell'ambasciatore veneto alla Signoria di Venezia. Il fortino di Nettuno fu costruito nel luogo più alto del paese, su un greppo di pietra, quasi a piombo sul lido. Questo alto scoglio fu

FORTE DI NETTUNO: BALUARDO NORD-OVEST.

FORTE DI NETTUNO: LATO VERSO TERRA.

isolato dal terreno circostante con largo fossato in modo da rimanere da tutte le parti circondato dall'acqua; e sebbene oggi il fossato sia interrato si vede ancora il macigno squadrato alla grossa, verso la parte di terra.

Intorno al masso, che rimaneva così isolato nell'acqua e che aveva i lati inclinati in forma di piramide tronca, l'architetto innalzò le sue muraglie a cortina, che vanno dal piano della spiaggia a un'altezza tale da dominare non solo la marina, ma anche il paese e la campagna. La pianta della rocca è esattamente quadrata, con quattro baluardi agli angoli che hanno gli spigoli smussati e arrotondati, di bellissima forma. Dal piede della muraglia la cortina presenta una forte pendenza fino ad un cordone di pietra, dal quale si diparte un muro perpendicolare fino ad una elegantissima cornice con cordoni e dentini di marmo bianco. L'ingresso principale si apriva e si apre tuttora dalla parte di terra alla quale è congiunto da un ponte militare. La porta non si apre nel centro della muraglia, ma nell'angolo a sinistra, in modo da trovarsi proprio al disotto del baluardo che la protegge, e da permettere più facilmente la girata ai carri che entrano nell'interno. La porta è anche di piccole dimensioni, quasi per non metterla troppo in vista: è ornata superiormente da una piattabanda e porta ancora le tracce della saracinesca. Dalla parte opposta sotto il mastio scende una larga scala che conduce al mare; e sbocca sul lido per mezzo d'una portella di soccorso.

FORTE DI NETTUNO: LATO SUD.

Nell'interno del Castello, chi penetri dalla porta del lato di terra si trova in presenza di un vasto cortile quadrato; in fondo ad esso nel mezzo del

lato che guarda il mare si eleva l'edificio destinato ad abitazione, pur esso del principio del sec. XVI, poichè le finestre portano negli architravi lo stemma di casa Borgia. L'edificio sporge all'infuori nel lato del mare su cui si aprono altre finestre antiche.

Condotto a termine, come si disse, nel periodo di due anni, nel 1503, il fortino ebbe l'onore della visita del pontefice Alessandro VI il quale col duca Valentino si trattenne in Nettuno dall'11 al 16 maggio.

FORTE DI NETTUNO: LATO SUL MARE. (PARTICOLARE).

* * *

Descritto così brevemente il fortino, prima di esaminarne le particolarità, sia dal punto di vista dell'architettura, che da quello della tecnica militare, vediamo brevemente le principali sue vicende storiche.

Morto tre mesi dopo il papa e caduto il Valentino, il feudo di Nettuno tornò in proprietà dei Colonnesi, i quali si valsero del fortino nella difesa del luogo, durante la guerra di Campagna. Marcantonio Colonna, il trionfatore di Lepanto, qualche decennio dopo, riedificò la cinta di mura del paese, e provvide ad un migliore ornamento

del fortino. Sulla fine del secolo XVI la casa Colonna si trovò nella necessità di vendere il feudo di Nettuno alla Camera Apostolica per pagare i proprii debiti, ed infatti i restauri posteriormente eseguiti al Forte son dovuti all'opera dei pontefici: nel lato orientale v'è lo stemma di Urbano VIII che restaurò la cortina; dal lato stesso vi è la memoria di Alessandro VII che vi aggiunse una sottile merlatura a coda di rondine.

FORTE DI NETTUNO: BALUARDO NORD-EST.

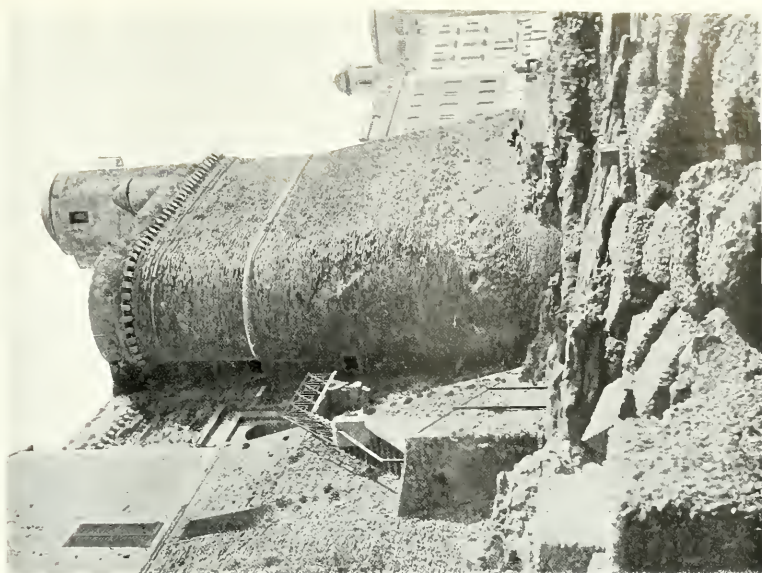
* * *

Il Forte di Nettuno viene dalla tradizione attribuito ad Antonio da Sangallo, sebbene manchino documenti sicuri che possano dare a questa attribuzione un carattere di assoluta certezza.

Molti elementi stilistici contribuiscono però ad afforzare l'ipotesi che ad uno dei famosi architetti della famiglia dei Sangallo spetti il disegno dell'elegante fortino. Nel taccuino di disegni di Giuliano da Sangallo, fratello maggiore di Antonio, conservato a Siena, si vede una pianta di fortificazione in forma di quadrilatero bastionato, sul muro, con il particolare delle acque introdotte nel fossato: tale pianta si riscontra esattamente riprodotta nel Forte di Nettuno, in tutte le sue forme e proporzioni, e quindi la sua attribuzione ad Antonio da Sangallo acquista carattere di verosimiglianza. — Ma comunque, l'importanza del Forte di Nettuno, sia dal punto di vista dell'arte che da quello della tecnica militare delle fortificazioni, non può sfuggire ad alcuno: esso può dirsi l'unico esempio, sulle spiagge romane, di *forte a mare*, poichè quello di Civitavecchia dovuto pure al Sangallo, molto restaurato e trasformato, non fu mai circondato dalle acque.

Un competentissimo conoscitore di fortificazioni antiche, il P. Guglielmotti, così descrive il Forte di Nettuno:

« L'architetto sagace sul luogo adocchiò a destra « il greppo più alto presso il paese: greppo di « pietra viva, quasi a piombo sul lido, e prolun« gato più e più in alto verso terra. Scelse quel « botro per l'opera del suo fortino. Cominciò col « piccone ad isolare lo scoglio dalla campagna « circostante per guadagnare adoppio in un tempo « solo; maggior sodezza nel corpo dell'edificio, e

FORTE DI NETTUNO: BALUARDO SUD-EST

FORTE DI NETTUNO: SCALA DI DISCESA AL MARE.

« miglior profondità nel fosso alle spalle. Così lavorando sul macigno, come si vede dal vero, e squadratolo alla grossa, trovossi dinanzi un troncone di piramide a base quadrata di quaranta « metri per lato, salvo la piccola differenza di tre « metri in più sugli omologhi verso terra. Attorno « al vivo del masso prese egli a fondare le sue « muraglie per condurle dal lido a tale altezza, « che dominassero sul mare, sul paese, e sulla « campagna.... » ([1]).

« baluardi alle punte. Segneremo le misure in nu- « meri rotondi, senza dimenticare però il piccolo « vantaggio dei tre metri per gli omologhi verso « terra. Il circolo maggiore coi diametri di cento « metri toccherà tutte le punte dei saglienti, ed « il minore coi diametri di cinquanta cercherà tutti « i centri delle cortine. Tra i due circoli e tra i « due diametri, sul settore del quadrante, disegnate « la magistrale. Cortina di metri trentasei, fian- « chetto ritirato di due, orecchione di quattro,

FORTE DI NETTUNO: LATO VERSO IL PAESE.

Quanto all'autore del Forte, il Guglielmotti non pare che dubiti affatto che esso sia Antonio da Sangallo, accogliendo, senza discuterla, la tradizione; e passa a descrivere il sistema tenuto dall'architetto nel disegnare la pianta del suo edificio e nell'elevarne le mura. Il passo del Guglielmotti merita di essere riportato.

« Messo adunque ogni altro da parte, noi dob- « biamo ora intendere soltanto al lavoro di An- « tonio, e raccogliere la costruzione geometrica del « suo quadrilatero disegnando sulla carta, come « egli ebbe cordeggiato sul terreno, due circoli « concentrici, e al mare, difeso da quattro perfetti

(1) A. Guglielmotti, *Storia delle fortificazioni nella spiaggia romana*, Roma, 1880.

« spalla e fianco di sei, faccia di sedici, semigole « di quattro, capitale di dodici, e il mezzo sagliente « acuto di trenta gradi. Tutto simmetrico.

« Ripetendo la medesima costruzione pei quattro « quadranti, uscirà tutta la pianta del fortino, con « quattro cortine e quattro baluardi di perfetta « forma alla moderna. Poi levando sulle muraglie « a superare il livello della campagna circostante, « avrete il prospetto dell'edificio stretto al maci- « gno, contornato dal fosso, e col piede sul lido ».

* * *

Purtroppo oggi le condizioni del Forte di Nettuno non sono buone; il fossato in cui penetrava

il mare recingendo tutto attorno la bella costruzione è ora interrato; la cortina di mattoni, in più punti è guasta, in altri restaurata; sui bastioni furono elevate verso la metà del secolo scorso delle casematte e delle garitte per sentinelle che deturpano grandemente le linee dell'edificio. E tutto intorno la febbre degli speculatori ha fatto sorgere palazzi e villini che colla lor mole insidiano il Forte, e coi loro vivaci colori ne guastano la severa maestà. Pure il fortino di Nettuno, pel quale ci auguriamo maggior rispetto dagli uomini, resta una delle più belle opere di fortificazione del Rinascimento, ed è mirabile esempio d'arte militare sebbene oggi abbia perduto il suo antico ufficio di guerra: ora chi dall'alto dei suoi bastioni guarda l'immensa distesa d'acqua, non ha più a temere l'avvicinarsi di navi barbaresche e nemiche, ma sente empiersi l'animo dalla serena calma che col suo ritmo eterno crea il bel mare nostro.

ANTONIO MUÑOZ.

FORTE DI NETTUNO: PORTA DI DISCESA VERSO IL MARE.

CRONACHETTA ARTISTICA.

UNA NUOVA CHIESA EVANGELICA IN ROMA.

La signora Jonn Stewart Kennedy, per onorare la memoria di suo padre, ha voluto erigere in Roma un tempio evangelico, con annessa una Casa destinata alla pratica di nobilissime opere di beneficenza. In questa sono state costruite delle sale di lettura, delle biblioteche, delle aule scolastiche, dei saloni per conferenze, e degli ospedaletti di pronto soccorso. I soldati, durante le ore libere, vi si potranno recare dalle vicine caserme, a leggere i libri e le riviste, e ad ascoltare le conferenze di storia o di coltura generale, che vi saranno tenute così per gli israeliti come per i cattolici, perchè gli ospiti possono anche essere non evangelici.

ROMA: FACCIATA DELLA NUOVA CHIESA EVANGELICA VALDESE. (Arch. P. Bonci).

Mi dichiarava il prof. Muston, presidente della Chiesa Evangelica Valdese, che si è voluto fare un'opera puramente sociale ed assolutamente laica, per dimostrare in qual modo la religione non solo possa non condurre al misticismo negativo, ma riesca spesso a portare veramente ad opere di pura beneficenza.

Per questo è stato intendimento degli organizzatori quello di distogliere i soldati dalle cantine e dai lupanari, invitandoli a trattenimenti piacevoli; e quello di cooperare per incremento della cultura e della educazione del popolo, offrendo gratuitamente ai giovani le scuole di utili e pratiche conoscenze.

Nelle sale superiori dell'edificio verranno iniziati così dei corsi serali per le lingue estere: verranno istituite alcune scuole femminili di ricamo e di taglio, e sarà aperto a tutti un ospedaletto di medicazione e di pronto soccorso. La vicina chiesa, poi, non vorrà mai procurare un carattere di propaganda all'opera. Questa intende di restare puramente umanitaria, anche essendo ispirata da principî cristiani, che non vogliono far pensare ad una azione di propaganda.

Le quali circostanze, senza dubbio, sono assai utili e belle.

Il progetto degli edifici è opera dell'architetto Paolo Bonci.

Mi diceva un ingegnere che, questi, ha voluto fare un'opera di stile romanico puro ed ha inteso, insieme, di intonarla all'ambiente architetturale romano.

Tali intendimenti sono però restati solamente nel campo ideale perchè non di stile romanico e non intonata all'ambiente romano è riuscita l'opera.

Si sente che essa fu ispirata a quello stile, ma possiede, d'altra parte, tanto sapore nordico e tanta varietà di stili, nei fregi, da non poter essere definita romanica; e questo specialmente per l'ibridismo delle sue decorazioni.

D'altra parte non voglio dire con ciò, che tale sapore nordico ci dispiaccia per una chiesa evangelica: chè l'opera, ad un esame non minuzioso, può invece sembrare riuscita anche artisticamente.

Nell'interno, il tempio è ampio, chiaro, sereno, come si conviene ad esso; poichè le chiese protestanti non vogliono affatto possedere la cupa misteriosità scenografica di quelle cattoliche.

Molte decorazioni di Paolo Paschetto, ispirate anch'esse, nelle intonazioni e nelle sagome, allo stile romanico delle cattedrali francesi dell'undecimo secolo, vestono il nudo biancore della sala, che, principalmente, appare ingioiellata per le molte magnifiche vetrate eseguite su cartoni dello stesso pittore come da Cesare Picchiarini, noto vetraio romano.

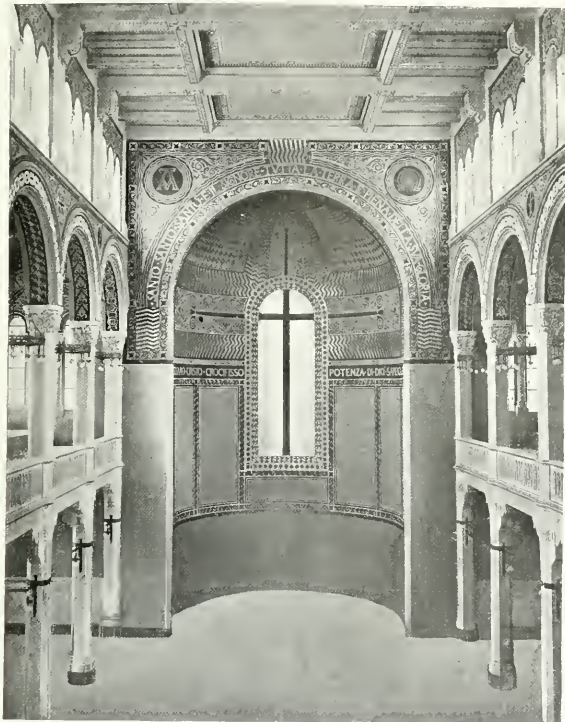
Senza dubbio sono tali vetrate che costituiscono, nel tempio, il valore artistico principale, e, per certi sensi, in questo caso, proprio il valore d'eccezione.

Roma: Nuova Chiesa Evangelica Valdese — P. Paschetto: Cartoni per le vetrate.

È noto che il Picchiarini, già coadiuvato dai pittori Cambellotti, Grassi e Bottazzi, va con fortuna tentando di ricondurre alla sua antica purezza l'arte della vetrata, che, dal 400 in poi, s'è corrotta in pittura a fuoco su vetro.

L'opera che in Francia è stata fatta dalla Manifattura di Sèvres, e che a Brusselles, come tutti sanno, è stata guidata dal Viollet le Duc, da Gérente Camprommier, dallo Steinheil ecc., in Italia sta realizzandosi col Picchiarini che già ha fatto a Roma, con i pittori menzionati, una esposizione di vetrate molto riuscita.

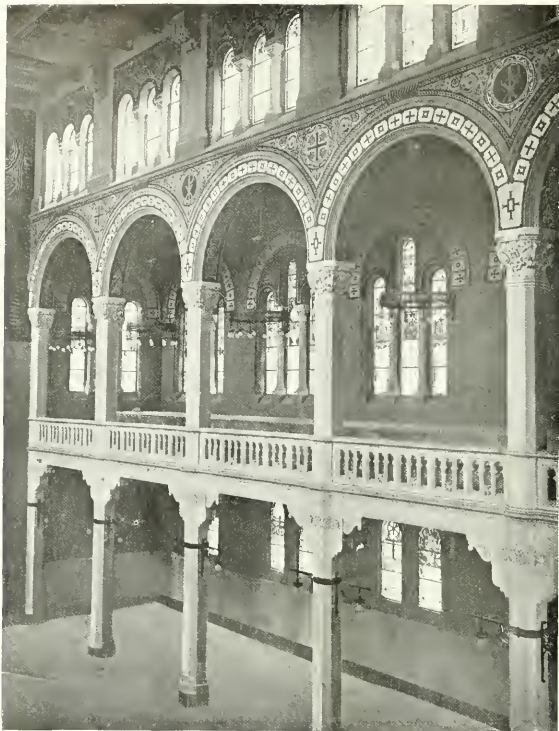
Tutto il valore del vetro scintillante puro, colorato in pasta, vivo di tutto il suo più luminoso carattere, viene così usato a beneficio dell'opera splendida che, per mezzo del fulgente colore dei rubini, degli smeraldi, delle ametiste, torna a possedere la sua virtù prima: quella donde ebbe causa di creazione.

In tal modo, non più le volgarissime oleografie sorde e pesanti, dei vecchi vetri dipinti, ma, in una vigorosa tassellatura — che ripristina la più forte espressione della vetrata — i piccoli pezzi di vetro: le profonde sinfonie di luminoso colore che, con le brevi infinità delle indicibili burrasche dei toni e con le deliziose acutezze dei colori, chiari di luce, feriscono i sensibili con una viva impressione rara.

ROMA: NUOVA CHIESA EVANGELICA VALDESE — LA PARTE ABSIDALE.

Naturalmente è difficile, in tale arte, armonizzare tutta una vetrata sul morto banco di lavoro, dove tutti i vetri sono sordi e cupi: è assai più difficile di dipingerla in trasparenza. Occorre una fatica cerebrale non lieve, nel trasportare in luce, con la mente, i pezzi di vetro, per sorvegliare la

loro intonazione con il mosaico circostante e con il quadro tutto, senza trascurar mai le corrispondenze dei toni diversi e senza offendere le esigenze del cartone. Il Picchiarini, però, possiede tanto ad esuberanza le virtù richieste, da non essere questo il caso di scoprirgliele, chè già sono ben note.

Nel presente lavoro i cartoni del Paschetto sono stati veramente ottimi, tanto nel carattere, quanto nella concezione, perchè s' intonano assai bene coll'ambiente e cooperano a procurargli quel sapore che è singolare per le chiese evangeliche.

Posseggono qualche carattere dell'arte sacra, ma sono liberi dalle tradizionali qualità donde questa

ROMA: NUOVA CHIESA EVANGELICA VALDESE — UNA PARETE.

Ha un raro senso del colore e possiede una sensibilità che gli permette non solo di interpretare con profonda sicurezza i cartoni dei pittori, ma di aggiungere, nella vetrata, un'ottima parte personale che fa completa la composizione. Ogni lavoro finisce quindi con l'essere una collaborazione fatta con pari misura, tanto che i pittori non riguardano il Picchiarini come un esecutore, ma come artista che ricrei il loro sogno, nel realizzarlo.

è costituita. Nulla hanno dell' arte profana, ma, pure li unisce a questa, qualche relazione.

Anche quei sottoscritti versetti della Bibbia cooperano a formare tale aspetto, che possiede alcunchè di mistico e, insieme, di serenamente filosofico, così che le vetrate tutte danno la sensazione di essere proprio quelle di un tempio protestante.

S' è preferito in esse di rappresentare i simboli delle cose, invece che le imagini solite nelle chiese

ROMA: NUOVA CHIESA EVANGELICA VALDESE — BANCO DELLA COMMISSIONE. (Tito Corsini).

cattoliche, appunto per seguitare l'usanza protestante, che mira a far distinguere il carattere dei templi evangelici dagli altri dei cattolici.

E questo non è stato male perchè, tra l'altro, ha dato luogo alla creazione di certi paesaggi ideali interessantissimi.

In essi, per esempio, le fughe dei toni verdi, nelle fughe delle zone in prospettiva, rendono felicemente la sconfinatezza desolata delle infinite pianure, sognate quali simboli.

E' raro trovare nelle invetriate simili quadri.

Alcuni cieli fantastici, auroreggianti verso il culmine, ove i Sette Candelabri color di ruggine calda, fiammeggiano con fiamme d'oro in zone diafane circonfuse d'una più colorita aureola, si distinguono anche nella loro mistica e simbolica fantasticità con gli altri paesaggi di ineffabili cieli, le cui opacità nivee, cilestrine, azzurrine o cineree giungono sino alle cupe tonalità infinite dei mari senza limite, torbidi ma pure profondi, che armonicamente si abboccano con le mezze coppe degli orizzonti più chiari.

Qualità puramente pittoriche cantano, altrove, — con i frammenti di vetro più minuti — certi brevi poemi cromatici che, in loro brevità, sono esuberanti anche nelle scale di colore più difficile.

Un pavone è meraviglioso nel suo iridato piumaggio, innanzi ai lembi di cielo che — tagliati sempre gustosamente dal Paschetto — si accordano, in armonia di sagome, con la linea del bellissimo uccello.

E le diversità dei colori posseggono indovinatissime corrispondenze in tutte le singole vetrate come nell'effetto generale di queste nel tempio.

Certi verdi, che vorrei dire cordiali, riescono a intonarsi in luce, persino con i violacei più perversi o con i rossi più tragicamente congestionati, che salgono, per gli amaranti, sino ai pavonazzi più cupi.

Nel « *Buon Pastore* » il Picchiarini ha dovuto limitare la tassellatura del viso dipingendo il vetro. Ma questo, proprio a lui, che è il sostenitore della vetrata pura, si perdona.

È certo che, solo nelle esposizioni egli può lavorare di proprio gusto.

Le lampade mistiche, di rossa terra, ardono, con luci chiare, dentro simbolici cerchi di fuoco sulfureo, che tagliano le meravigliose circolari profondità azzurre.

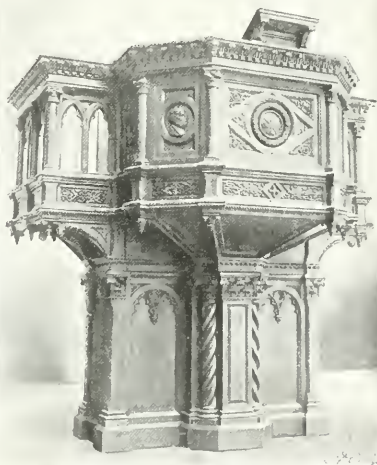
E, quasi direi, si soffre una tragedia cromatica, nella spasmodica convulsione delle sagome e delle vampe colorite, simboleggianti la vetrata di « *Io son quel che io sono* ».

In essa la lirica compenetrazione degli stati coloristici — nei colori dissonanti e concordi — rivela ancora la raffinatezza di gusto del vetraio, dal quale già fummo impressionati nei paesaggi fantastici: come nel cielo tutto gloria che, quasi direi, osanna dietro la palma della vittoria di Dio.

Nella chiesa, un pulpito in legno scolpito — che reca i quattro medaglioni di Calvino, di Lutero, del Savonarola e di Arnaldo da Brescia — è opera di Tito Corsini di Siena, mentre un organo di stile ceciliano è di Veggezzi e Bossi. Ma null'altro v'è di meglio notevole che le vetrate, nelle quali ci piace l'indugio per la viva gioia nostra.

Assai raramente avevamo goduto, in opere moderne, un tale trionfo giocondo del colore: un tale splendente croscio del colore tradotto in luce.

Ci sembra che esso, qui, non appartenga ai vetri, ma sia materiato di vetro.

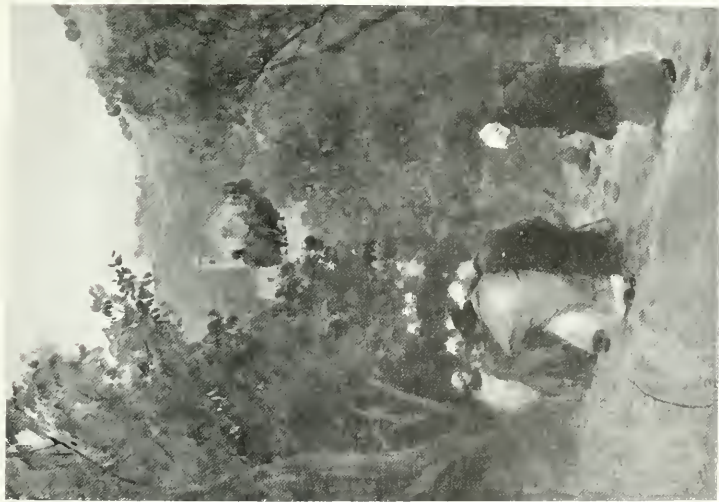
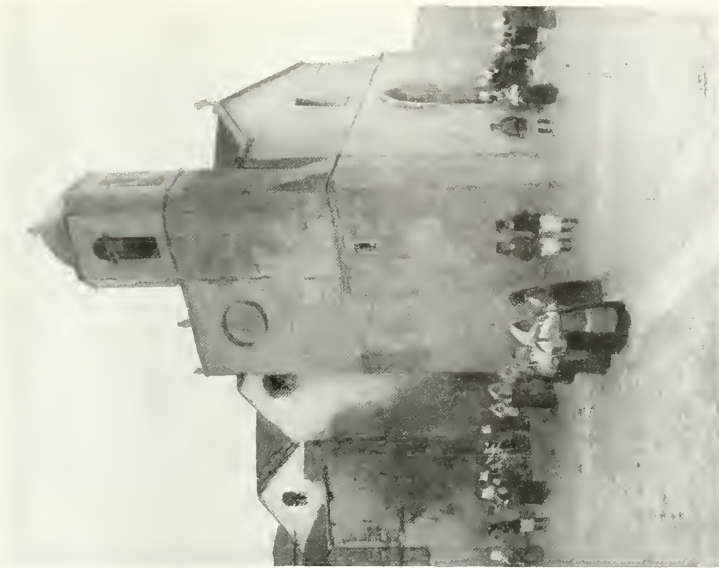
A. G. BRAGAGLIA.

ROMA: NUOVA CHIESA EVANGELICA VALDESE — PULPITO. (Tito Corsini).

L' ESPOSIZIONE DEGLI ACQUERELLISTI LOMBARDI A MILANO.

L' Associazione degli Acquerellisti lombardi, sorta sotto gli auspici di S. M. la Regina — artista squisita —, trova ad ogni sua nuova gara di attività quel consentimento unanime e caldo, nel quale forse non osavano nemmeno sperare gli stessi promotori e favoreggiatori. Le geniali doti che i pittori lombardi — dai più illustri ai più ignoti, dai maestri ai novellini — mostraron subito di possedere nella prima esposizione, due o tre anni or sono, non solo sono state in questa terza prova riconfermate, ma si son liberate di tutta la scoria delle incertezze, della inesperienza, della volgarità, rifulgendo ed imponendosi nella maniera più semplice e più immediata. L'acquerello, questa forma pittorica così schietta e così spontanea, inquinata sul principio, nei primi saggi degli artisti lombardi raccolti alla bell' e meglio, si è via via purificato dallo stento della pennellata come da quegli impiastricciamenti che gli inesperti mal nascondono con materie estranee, e che talora ci appaiono peggio di certi aggrinziti volti femminili, cui vanamente i fardi, il belletto e la cipria tentano ridar la freschezza della primavera.

Raramente, infatti, nel trascorrere innanzi al par di centinaia di lavori esposti nelle sale superiori del Cova, ci si trova di fronte a un acquerello che contravvenga alle regole semplici ma efficaci di questo freschissimo genere di pittura; raramente si pensa a un dei suaccennati volti femminili, pur se la mano non è sempre esperta e la visione fermata sul cartoncino non è sempre degna di attenzione o di elogio. Certo, negli acquerelli che all' inizio della Mostra raccolgono alcuni giovani artisti, — Cesarina Ferrari, Agide Noelli, Alina Padovani, Regina Conti, Alina Orio e qualche giovanotto promettitore, — manca tuttavia quella piena rispondenza fra l' ispirazione dell'anima e la prontezza della mano esecutrice; ma, ciò nonostante, qualcosa si sente e vibra e rende simpatico lo sforzo, e più che a quanto si vede materialmente si pensa a quel che potrà seguire se lo studio sarà più amoroso, la passione più intensa, l'osservazione più sincera ed immediata. Fresca e spontanea nei suoi due brevissimi lavorini ci appare, ad esempio, la signora Egidia Brocca Rospini; e più degli altri giovani spontanee la Ferrari e la Orio, dalla percezione giusta e dalla pennellata vivace.

Ed eccoci, subito dopo, alla presenza di un maestro dell'acquerello — e avrei potuto anche dir di un principe dell' acquerello: Paolo Sala, il trionfatore di ogni mostra del genere, per la

PAOLO SALA NELL' ISOLA DEI PESCATORI. (Fot. Alfieri e Lacroix).

PAOLO SALA: DONNE D'AVIGNONE.

RICCARDO SALVADORI: VESPERO IN SARDEGNA

(Fot. Alfieri e Lacroix).

pastosità, la luminosità, la eleganza, la poesia dei suoi lavori che l'ampiezza del foglio non sminuisce, e che s' impongono anche al visitatore meno sensibile. Nulla di più delizioso di quel suo « Lago del giardino » che meritamente è stato acquistato per la Galleria d'Arte Moderna ch'è al Castello Sforzesco; una visione semplice nelle linee ma squisita nel complesso, un' armonia di chiome

IRENE VALENTINI SALA: LA MAMMA.
(Fot. Alfieri e Lacroix).

verdi e di acqua tranquilla in cui quel verde è riflesso, una vibrazione di luci calme e soavi, che risuscita in noi tutta la poesia di certi piccoli angoli estivi vagheggiati e scomparsi. Nè la poesia manca nel movimentato e nebbioso « Strand » di Londra, nel ripetuto soggetto del « Tamigi » e negli altri acquerelli, non escluso quello in cui, come « *Nell' Isola dei Pescatori* », il naturalismo dell' esposizione cerca sopraffare il sentimento animatore e la vivacità del colore piglia il sopravvento sulle finezze delle trasparenze.

Non altrettanto chiari e freschi riescono ad essere il Bettinelli e il Codognato che figurano nello stesso compartimento; i progressi del primo sono però evidenti pur se egli non ha voluto o non ha potuto partecipare a questa come alla precedente mostra, e perciò, guardando i suoi piccoli lavori d'oggi, si pensa a quelli di ieri, e in ispecial modo al fortissimo autoritratto.

Un virtuoso dell'acquerello si riconferma Achille Beltrami, disegnatore compiuto e felicissimo compositore di bei soggetti pittorici: il suo « *Teatro romano di Ostia* » è di una potenza coloristica e di un' evidenza straordinaria, la sua processione di una vivezza inusitata nella pittura ad acquerello, la sua sera montanina umida e penetrante; e i tre lavori si potrebbero dire capolavori se un soffio di poesia fosse riuscito a prevaderli, quella poesia che non manca, per esempio, alla « *Visione alpestre* » un capolavoro autentico.

Sempre fine, sempre aristocratico pur nell' umile soggetto ch' egli preferisce, Emilio Gola; pronto ed efficace Angelo Landi, nella istantaneità della sua figurina, come negli altri due lavori seguenti; accurato, simpatico, segnatamente nel « *Cantuccio del pollaio* », Egidio Riva; d' un orientalismo sempre più caldo e acceso Mario Morelli Foggia; pieni di pregi il Balestrini, l'Adele Martignoni, il Gallotti che ha forse il torto di diluire in troppo ampie proporzioni le sue modeste visioni pittoriche; il Weiss, altro virtuoso dell'acquerello, e altri valorosi che li circondano.

Nel tempietto formato in fondo al corridoio, s' impone subito all' ammirazione generale la signora Irene Valentini Sala, un' artista d' impulso, una genialità spontanea e non guasta dalle correnti della moda o dalle influenze esotiche. La sua « *Mamma* » — una cagna che, dando il nutrimento a' suoi cuccioli, par voglia difenderli con uno sguardo pavido e dolce insieme dalle insidie dell' uomo, il più fiero nemico delle bestie — ci conquide per il sentimento grande e penetrante, espresso con la pennellata genuina e disinvolta che molti pittori devono invidiare a questa pittrice. Non altrettanto felice mi pare l'altro lavoro della stessa autrice, così nella concezione abusata come nella mancanza di schiettezza e di trasparenza. Son segnate con ogni finezza le figurine di Ludovico Zambeletti, che si avvicina sempre più a Pompeo Mariani, un maestro del genere, anche in questa mostra degnamente rappresentato con impressioni figurative e paesistiche d' uno squisito sapore. Luigi Bompard giunge, con tutt' altro metodo, a raccogliere simpatie e lodi. studiando nel mondo elegante le artificiosità e lo snobismo. Il Greppi, il Rigamonti, il Cavalli c' interessano variamente, come la Burrckhardt, nome difficile ma arte spontanea, la Pedrazzini, la Grassi, la Pesaro, la Biancardi, quest' ultima in ispecie nella larga visione della Valcamonica, riassunta con pennellata franca e con sapiente rapporto di tonalità.

Fra le cose che, nell' ordine del catalogo, se-

EGIDIO RIVA: BOSCO SOPRA TORNO.

RENZO WEISS: OTTOBRALE.

MARIO MORETTI-FOGGIA: SULL'EXMOOR.

GIOVANNI GREPPI: PROCESSIONE

EMILIO GOLA: PRESSO IL PONTE. (Fot. Alfieri e Lacroix).

guono a quelle già accennate, balza subito fuori un altro maestro dell'acquerello: Arturo Ferrari, meticoloso e pur geniale storico della Milano che scompare, il quale ha aggiunto un « *Tramonto in Val d'Aosta* » e un pezzo della « *Dora* » che sono fra le visioni paesistiche più felici, più sincere, più luminose della mostra e il cui effetto non è così facilmente raggiungibile. Nè mi sembra uguagliabile la squisitezza di tocco e di poesia dei tre piccoli poemi co' quali Stefano Bersani commenta la gioia materna, elevandosi in un'atmosfera di somma grazia e d'ineffabile letizia.

Giovanile il bacio del venerando Vespasiano Bignami, che si riporta, senza odor di muffa, nella lontana epoca del romanticismo, dimostrando che tutte le forme d'arte sono ammirevoli, quando si ha « qualcosa » da esprimere veramente. Di una bella efficacia le scene sarde del Salvadori; i tre lavori postumi del povero e valentissimo Luigi Rossi; le due impressioni di Riccardo Galli.

Augusto Sezanne mostra la sua rara perizia nei « *Colombi di San Marco* » nella guisa stessa onde G. Aristide Sartorio la mostra nel meraviglioso cortile, e il Dalbono di Napoli, nelle sue figurine borghesi o popolari e nel profilo della sua incantevole terra concepite e compiute nella sempre verde sua vecchiaia.

Ed ecco un altro glorioso rappresentante della vecchia guardia, più forte e fecondo di parecchi giovani presi insieme: Filippo Carcano, uno degli animatori di queste feste dell'arte acquerellistica. Anche nei meno riusciti dei suoi sei lavori, di fattura e di proporzioni diverse, si scorge l'unghia del leone, ed è un leone tutt'altro che snervato e sonnolento come quelli che portano in giro per le fiere. « *Al Pascolo* » ripetente una visione favorita del Maestro, la marina felicemente intitolata: « *Il grande il piccolo* » e la nota gialla di quelle vele pescatrici si guardano con crescente ammirazione, e quanto più si guardano tanto più si rimane affascinati; ma un raffinato preferirebbe forse, per il suo godimento intimo, le due più piccole impressioni, di un sapore delizioso.

E ricordando, con viva simpatia, le sei freschissime impressioni di Emilio Borsa, specialmente quelle riproducenti il momento più poetico delle stagioni, e non dimenticando il « *Girotondo* » del Piatti e l'« *Ora lieta* » del Rapetti, possiamo allontanarci anche idealmente da questa mostra,

AUGUSTO SEZANNE: PICCIONI DI S. MARCO.
(Fot. Alfieri e Lacroix).

M. BIANCARDI: IMPRESSIONI D'AUTUNNO.

VESPASIANO BIGNAMI: L'AMANTE.

(Fot. Alfieri e Lacroix).

pienamente soddisfatti di quanto abbiamo potuto notare ed ammirare, senza che proprio alcuna impressione riprovevole abbia urtato il nostro senso estetico, pur fra le cose esposte più mediocri e poco significative — e non mi par piccolo vanto della terza mostra degli acquerellisti lombardi.

PASQUALE DE LUCA.

MOSTRA DI SCULTURA FUTURISTA A ROMA.

Rendere forme in moto e moto di forme. Realizzare il concetto di fusione d'ambiente e d'oggetti. — Ecco due ben ardui problemi propostisi dallo scultore futurista Umberto Boccioni; e come egli abbia tentato di risolverli i lettori possono cercare in queste riproduzioni di suoi lavori attualmente in mostra a Roma.

Non bisogna obbiettare che, prima di scrutare come sia data la risoluzione, è da domandarsi se può darsi risoluzione qualsiasi.

Gli odierni avanguardisti continuano ormai da tanto tempo a dibattersi freneticamente per sforzare i confini naturali delle belle arti che non si può negar loro una sia pure folle buona fede senza rischiar l'accusa di non voler guardare per timore di dover vedere, di non voler considerare per timore di dover riconoscere.

Del futurismo si afferma da una parte che è vecchissima tecnica di successo e nulla più, e d'altra parte che esso prepara nuove espressioni d'arte. Affermazioni troppo maligna l'una e troppo benigna l'altra? od ambedue nòcciolo scabro di più temperate verità?

Certo, contro le consuete espressioni d'arte fanno impeto, di fronte ed alle spalle, la produzione degli esecutori avanguardisti e quella degli operatori meccanici. Quelli riescono ad aggregarsi qualche proselito, questi a far sostenere che l'occhio e la

U. BOCCIONI: TESTA + CASA + LUCE.

U. BOCCIONI: SVILUPPO DI UNA BOTTIGLIA NELLO SPAZIO.

mano non valgono sempre di più dell'obbiettivo e della camera oscura. C'è una verità da fissare in questo contrasto? E se c'è, può essa avere, per esempio, un suo primo effetto utile, avanti ancora d'essere rivelata, nello stimolo ad un maggior senso di dignità della propria arte in quanti d'arte fanno professione?

Quesiti non certo folli, nè futuristici, ai quali pure si viene direttamente da prove plastiche futuristiche. E guardiamo, dunque, codeste prove senza prevenzioni, almeno come curiosità.

Sono, in ultima analisi, dei semplici grotteschi e dei grotteschi complicati da compenetrazioni di forme già tentate pittoricamente; poi, come in un secondo gruppo, delle bizzarrie studiate in natura morta; poi ancora, tentativi di forme in movimento ed altrettali tentativi con nuove complicazioni di altre forme.

Le figure che qui si vedono dànno saggio di ciascuno dei tre gruppi. Lo scultore ne avrà chiamato gli originali « vuoti e pieni astratti d'una testa », « testa più casa più luce », « sviluppo d'una bottiglia nello spazio », forme uniche della continuità nello spazio », « espansione spiralica di muscoli in movimento », « sintesi del dinamismo umano »... Non bisogna lasciarsi impressionare!

Bisogna invece semplicemente domandarsi come rimarrebbe chi si trovasse di fronte ad una decorazione murale plastica costituita da una serie di quei « vuoti e pieni... » che sono i primi grotteschi del Boccioni. Non potrebbe sembrare — se non preceduta dal bailamme futuristico — niente più d'una bizzarria certo innocua e forse ricca d'effetti nel movimento delle luci e delle ombre!? E così, a tale stregua continuando per quello che vediamo aritmeticamente intitolato « testa + casa + luce » o « forme uniche... » od anche « sintesi del dinamismo umano », le prove plastiche del Boccioni potrebbero risultare nulla più che arbitrarie giustapposizioni di elementi eterogenei caricaturalmente agglomerati a nascondere una consueta forma statica e non si sa perchè non consuetudinaria-

UMBERTO BOCCIONI: MUSCOLI IN VELOCITÀ. SINTESI DEL DINAMISMO UMANO. ESPANSIONE SPIRALICA DI MUSCOLI IN MOVIMENTO.

mente espressa. E si potrebbe inoltre, proseguendo in una analisi per eliminazione, giungere ad affermare che deve possedere maggiore vivacità di fantasia, fantasia esasperata da estri di genialità piuttostochè guidata da logiche di teoria, chi voglia imporre nuove forme d'arte.

E' vero: non è ancora provato che una successione di « forme uniche nella continuità dello spazio » issata contro il cielo sui fastigi d'un edificio o di questo incastrata, contro la pietra, in una fascia decorativa, non debba fingere meglio la verità di quello che possa la statuaria limitata nei conosciuti contorni; ma nemmeno quindi è provato se tale edificio sarebbe l'arco di trionfo del futurismo o se, invece, il suo cimitero monumentale.

GIANNETTO BISI.

IL QUADERNO ITALIANO.

Nella memoria di noi tutti è il ricordo delle orribili cose che nelle scuole, dalle primissime alle ultime, afflissero in diversa misura e con diverso intendimento quel senso del bello visivo che è innato come il senso musicale. Veramente ci doliamo ora per allora, ci doliamo per tutte le brutte e disgustose cose che ammirammo, per il cattivo gusto che ci fu imposto od offerto da quanti potevano e dovevano avviarci per più chiare vie. Molti di noi hanno dovuto rifarsi, hanno dovuto distruggere il substrato estetico che avevano incoscientemente assimilato senza entusiasmo, acquisito senza sforzo; hanno dovuto rifarsi il gusto; cancellare per riedificare; ma moltissimi, i più, hanno avuto per sempre distrutto ogni senso di bellezza; il loro valore critico s'è consumato e corrotto in quegli inizi infelici d'educazione, il loro senso estetico si è piegato umilmente ad ammirare cose non belle o addirittura orribili. Adornano la propria casa di sgraziate caricature, d'infelici tricromie, di libri mal illustrati, di oggetti disarmonici: la loro ammirazione si è volta, per gradazione, dagli sconci cartelloni murali delle scuole, dai quaderni e dalle figurine, alle più infelici produzioni mercantili moderne. Richiamati dalla violenza di colorazioni odiose, dalla volgarità del disegno, dall'immoralità dei soggetti (il brutto è immorale), essi non serbano quel po' di senso critico necessario per rilevare quanto di grottesco, di anacronistico, di irreale e di deforme era nelle immagini su cui essi studiavano e apprendevano la storia della patria, ammirando malconce e sformate visioni dei nostri capolavori. Pesa, per così dire, sulla loro coscienza artistica l'eredità di cattivo gusto che hanno avuta nella scuola.

Vico Viganò inizia ora con « Il quaderno italiano » un'ammirabile riforma. Il Viganò non è solo l'ideale illustratore del Pascoli, il delizioso incisore ed il buon modellatore che tutti conoscono, ma è anche un vivo e tenace spirito di propagandista, un sincero ed appassionato educatore. La sua fisonomia un po' Cremoniana, labile, incisa, si direbbe, all'acquatinta, un po' sfumata e un po' sognante è ben nota agli scolari delle nostre scuole milanesi, il suo apostolato semplice e commosso è apprezzato da quanti lo poterono sperimentare.

Vico Viganò ha veduto da vicino la manchevolezza dei moderni sistemi didattici nell'insegnamento delle arti del disegno, e delle arti decorative, ha vivamente *sentita* la inopportunità dei volgari prodotti (così detti artistici) che vanno per le mani dei giovani e si è fatto promotore di una riforma che nasce sotto i migliori auspici per la sua ampiezza e per la sua intrinseca forza di rinnovamento.

COPERTINE DEL « QUADERNO ITALIANO ».

Una riforma che, partendo da un punto molto basso, umile quasi, tende molto in alto; e movendo da un'esigenza che è quotidiana si spinge assai lontano nel tempo e nello spazio, scorgendo per essa nobilitato il gusto di un' intera generazione e rinnovato un intero sistema didattico. Vico Viganò ha cominciato col *quaderno italiano* che vuol essere il divulgatore dei tesori artistici e storici e delle meraviglie naturali italiane, inteso ad « illuminare gli occhi dei fanciulli con imagini di bellezza affinchè queste educhino costantemente gli animi inconsapevoli e vi istillino e vi nutrano il rispetto e l'amore dell'arte ». La prima edizione del *quaderno italiano* consta di quindici serie in cui passano tutte le diverse manifestazioni e i diversi aspetti della vita, raffigurati come meglio non potrebbero dai più illustri autori italiani, moderni ed antichi: dal Sartorio, al Selvatico, al Bruzzi, al Gioli, al Pasini, al Fragiacomo, al Cairati, al Celentano, all'Ussi, al Monteverde, al Butti, al Tito, al Michetti, al Cremona, al Bistolfi; dal divino Michelangelo al sommo Tiziano, a Raffaello, a Leonardo, al Verrocchio, al Cellini.

Ed ogni immagine è chiusa entro la cornice perfetta d'una silografia tratta dalle belle edizioni cinquecentesche che, per i torchi del Manuzio, facevan la gioia degli umanisti e la gloria d'Italia; ed ogni immagine è accompagnata, nell'interno della copertina, dal puro commento delle più belle penne italiche: Carducci, Parini, Annibal Caro, Giacosa.

L'istinto naturale del fanciullo che lo guidava a serbare religiosamente le cartoline illustrate e le figurine *réclame*, lo spinge a raccogliere queste ammirabili riproduzioni. Egli assume involontariamente la linea dei motivi di bellezza come fossero armonie musicali. Li cercherà e li penserà anni dopo con un senso di nostalgia.

Ecco: il ragazzo ha una sua dolce sorella e ne rintraccia il profilo in un quadro del Botticelli o di Pier della Francesca; una marina trema nei suoi ricordi e la trova in un quadro chioggiotto

INTERNO DELLE COPERTINE DEL « QUADERNO ITALIANO ».

COPERTINE DEL « QUADERNO ITALIANO » TIPO DANTE.

di Mosè Bianchi o del Belloni; egli ha nell'orecchio un leggendario suono di zampogne e di cennamelle, un belar cauto e mansueto di greggia sognati in una notte di vigilia e li ritrova in due tele del Sartorio che ritraggono scene della campagna romana; egli ha visto passar per le vie della città gli eserciti reduci dalla guerra, ha sentito parlare di battaglia e di vittoria, e quale migliore figurazione potrebbe augurarsi della Vittoria di Brescia in atto d'incidere sul clipeo il nome del trionfatore? Il ritratto degli uomini illustri è dato in questi quaderni da nobilissime immagini più eloquenti di biografie. I quattro grandi: Tiziano, Michelangelo, Raffaello, Leonardo, nei loro autoritratti, Dante nell'affresco del Signorelli, Savonarola ascetico e implacabile ritratto da Fra Bartolomeo, Marco Polo dal Vecellio. Tutti con intorno l'alito del loro destino come un'aureola, con l'ansia della loro passione, con la melanconia e la disperazione proprie di ogni sognatore e di ogni profeta rivelate dal pennello e dallo scalpello di sommi.

L'iniziativa del Viganò ha avuto la immediata adesione di tutti gli artisti: Alberti, Bistolfi, Butti, Cairati, Cavaleri, Ciardi, Fragiacomo, Monteverde, Nomellini hanno risposto in modo entusiastico concedendo la riproduzione grafica dei loro lavori; Corrado Ricci ha avuto parole di vivissimo incoraggiamento e promesse di aiuto. E si sono avute emozionanti richieste di centinaia di migliaia di copie dalle più belle istituzioni nazionali: la Dante Alighieri, la Lega Navale, l'Unione per l'educazione nazionale; dai comuni di Roma, di Milano, di Torino, di Como, di Novara, di Vercelli.

Ma nessuna adesione è parsa più incoraggiante di quella che un comunello di montagna si affrettava a dare, chiedendo quattromila copie del quaderno italiano per le sue modeste scuole. E' un piccolo comune chiuso in una serraglia di monti, separato dal mondo: la lettera del segretario comunale recava un bonario e campestre profumo di resina e di lavanda, pure nel suo candore semplice e modesto la sua parola sapeva dire, assai più che non la nostra, tutta la bellezza di questa impresa. Trovava che i quaderni italiani erano *necessarii* agli scolaretti, forse mal vestiti e mal nutriti, e significava che un qualcosa esiste, al di là degli immediati bisogni umani, per *vivere* nel senso nobile della parola.

RAFFAELE CALZINI.

INTERNO DELLE COPERTINE DEL « QUADERNO ITALIANO » TIPO DANTE.

LA GRANDE SFINGE DI GISE E LA PIRAMIDE DI CHEFREN.

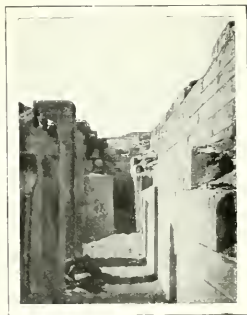
NOTEVOLI SCOPERTE NELL'INTERNO DELLA SFINGE DI GISE.

Un notissimo egittologo inglese, il prof. G. A. Reisner, va scoprendo in questi ultimi mesi una serie di templi nell'interno della grande Sfinge di Gise, di vivo interesse archeologico. Presentiamo il disegno desunto dalla *Sphere*, dal quale si può osservare che la testa della Sfinge contiene due camere, ed il corpo di essa un grande tempio a colonne allineate. La Sfinge di Gise appartiene al Regno Medio; alcuni egittologi dicono essere stata eretta da Amenemhet III (Labares della XII dinastia, circa 1850 a. C.) del quale sarebbe il ritratto. Misura m. 19 80, la sola bocca m. 2.32.

Secondo il Maspero [1] la Sfinge era una specie di padiglione di attesa da dove i cortei partivano nei giorni regolamentari per portarsi alla cappella di Chefren, per celebrarvi il culto del sovrano.

Invece secondo l'Erman forse la Sfinge faceva

[1] G. Maspero, *L'Arte in Egitto*, traduzione italiana di G. Farina. Ist. It. d'Arti Grafiche editore, Bergamo. L. 7.50.

FACCIATA DEL TEMPIO DELLA SFINGE.

VISTA INTERNA DEL TEMPIO DELLA SFINGE.

L'INTERNO DELLA SFINGE DI GISE. (Dalla *Sphere*).

parte di un tempio pel Dio dei morti, dal capo di sparviero, Sokaris, il cui santuario metteva addirittura nel mondo sotterraneo [1].

Il nocciolo della costruzione è in calcare di Tura; i rivestimenti, i pilastri, la copertura e la facciata sono blocchi di granito o d'alabastro giganteschi, adattati e levigati alla perfezione.

1 A. Erman, *La Religione Egizia*, traduzione italiana di Astorre Pellegrini Ist. It. d'Arti Grafiche editore, Bergamo. L. 7,50.

A PROPOSITO DELLA « GIOCONDA ».

Solo per completare la notizia data nell'*Emporium* del settembre 1911, registriamo la ricomparsa del celebre dipinto di Leonardo: *La Gioconda*, avvenuta a Firenze il 12 dicembre.

Il chiasso fattole attorno dai giornali per il felice avvenimento, ha però passato i limiti. Rimandiamola una buona volta al Salon Carré e..... basta!

Martin Shaw Briggs — *Baroque Architecture* — London, T. Fisher, 1913.

Dalla Storia dello stile barocco del Gurlitt, pubblicata nel 1887, fino ad oggi l'architettura europea del sei e settecento non ha più avuto una trattazione generale. Abbondanti monografie però, specialmente in questi ultimi anni, hanno illustrato particolarmente numerosi monumenti e parecchie regioni. Riesce quindi sommamente utile un libro che riassuma il nuovo materiale addensatosi attorno al vecchio tema. Questo è stato appunto lo scopo del lavoro del Briggs. Sono quasi duecento cinquanta pagine, fitte di nomi e di date, ma scritte in forma rapida, sintetica e chiara. Una ricca bibliografia aumenta il valore di questo succinto e densissimo testo. Numerose e nitide riproduzioni compiono l'eleganza del volume. Specialmente notevoli poi quelle che riproducono disegni dell'autore, d'un effetto architettonico e pittorico limpido e luminoso. L. O.

Alexander Koch — *Speise-Zimmer.*

L'editore Koch di Darmstadt continua la pubblicazione dei suoi manuali sulla decorazione contemporanea dell'abitazione. Il volume che ha testè veduto la luce comprende la sala da pranzo e i suoi accessori, come sale da the, buffet, credenze, posate, porcellane, cristallerie, e i varii mobili occorrenti all'arredamento. Tutto il volume è composto di magnifiche riproduzioni con brevissima prefazione e breve indice. La tendenza generale degli architetti contemporanei nel concepire la decorazione d'una sala da pranzo e quella di adattare i varii gusti locali allo schema della tradizione inglese. Le piccole stanze degli edifizi moderni e le modeste fortune di chi le abita hanno trovato nella vecchia sala da pranzo inglese il tipo ideale prestabilito. La superba decorazione dorata della tradizione italiana esula completamente da questo libro. Molte delle illustrazioni non sono che imitazioni di arte inglese del settecento, seguita pedissequamente nella forma e nel colore. Altre decorazioni invece, su questo schema innestano il mobilio a piani semplici, intarsiati a colori o monocromi, del nuovo stile austro-tedesco. A ogni modo il libro riesce di preziosa guida a quanti seguono il nuovo impulso di decorazione della casa, sia per professione sia per affezione. L. O.

William Ritter — *Edmond de Pary:* essai biographique et critique, illustrations de Fréd. Boissonnas — Genève, Etabliss. Fréd. Boissonnas et Soc. Anon. des Arts Graphiques réunis, 1913.

Beiträge zur Forschung, Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal, München — Verlag von Jacques Rosenthal, München, 1913.

Giulio Capra-Boscarini — *L'eterno adamantino Sabaudo* (Nel Bicentenario del Trattato d'Utrecht), con lettera di Guido Baccelli — Napoli, N. Giannotta, 1913.

Andrea Cerulli — *Canti della Forza e del Mistero* — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

A. A. Michieli — *Enrico Stanley* — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

Gionata Swift — *I viaggi di Gulliver:* prima versione integrale italiana a cura di Aldo Valori, ornamenti di Enrico Sacchetti — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

Luigi Valli — *Il valore supremo* — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

Aldo Oberdorfer — *Saggio su Michelangelo* — Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, editore, 1913.

Gino Cucchetti — *Butti fra l'arte e la vita* — Milano, Libreria Editrice Milanese, 1914.

Gino Gori — *Il mantello d'Arlecchino* — Milano, Tipografia Editrice Nazionale, 1914.

Giulio Natali ed Eugenio Vitelli — *Storia dell'Arte* ad uso delle scuole e delle persone colte: quarta edizione in tre volumi accresciuta e corretta. Vol. I: L'Arte orientale, greca, protoitalica, etrusca, italogreca e romana, romana cristianeggiata, bisantina e araba, romanza (con 340 illustrazioni) — Torino, Società Tipografica Editrice Nazionale, 1913.

Luciano di Samosata — *Timone; Icaromenippo; Dialoghi delle cortigiane:* versione di Emilio Bodrero, xilografie di Emilio Mantelli — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

ol. XXXIX N. 230

EMPORIVM

RIVISTA·MENSILE
ILLVSTRATA·D'ARTE
·LETTERATVRA·
SCIENZE·VARIETA'

FEBBRAIO 1914

DIREZIONE·AMMINISTRAZIONE
ISTITVTO·ITALIANO·D'ARTI·GRAFICHE
BERGAMO

scicolo L. 1. Estero L. 1.3

KAREL MYSLBEK: PIERROT.

EMPORIUM

VOL. XXXIX. FEBBRAIO 1914 N. 230

ARTISTI CONTEMPORANEI: KAREL MYSLBEK.

CCOVI l'opera di un pittore singolare e isolato la cui vita potrebbe servire di modello, in ogni paese, a tutti quei giovani, decisi a porsi negli ardui sentieri dello studio e delle arti belle. Il padre di Karel Myslbek è il più grande scultore di Praga, e, per così dire, il padre della statuaria czeca. Uomo di vero genio, lavoratore ostinato, silenzioso e un poco fiero, è a lui che si debbono delle opere grandiose e semplici intorno alle quali non si è elevato alcun rumore, e che non sono state riprodotte da nessuna rivista d'arte, fuori della Boemia, ma sopra il valore delle quali non una sola persona, in tutta l'Austria, può ingannarsi. Il nome di Josef Myslbek è in tutte le menti, se non su tutte le labbra. La statua di S. Venceslao, innalzata in mezzo alla più grande piazza di Praga, il mausoleo del cardinale Schwarzemberg, nella cattedrale di San Guy, i gruppi degli eroi leggendari delle origini czeche, sopra uno dei ponti della Vtava, il busto del conte Fr. Thun, sono opere che un giorno verranno annoverate fra le più belle e le più nobili della plastica del XIX secolo. E non bisogna dimenticare questo padre, statuario epico, ogni qualvolta ci troveremo di fronte all'anima realista e monumentale delle opere ispirate al figlio dalla tragica vita quotidiana.

KAREL MYSLBEK: STUDIO PEL « PIERROT ».

Ma, voi direte, bel merito, se Karel Myslbek, figlio di un tal uomo, è divenuto artista! Ebbene! Si tratta proprio del contrario! Nel suo culto geloso per un'arte austera e difficile, mai padre fu, più di lui, intenzionalmente duro e contrario anche, alla vocazione artistica del figlio. Giunto per questi il momento di scegliersi una via, il padre non gli ha

neppure permesso di parlare di arte, ha finto non soltanto di mai incoraggiare i suoi tentativi, ma di non farvi attenzione. In appresso, egli non lo aiuterà mai nella vita, non farà un gesto per ottenergli un favore, od una protezione, e il giovane sarà obbligato a fare i suoi studi completi per divenire professore in un liceo! Dovrà trovare, a parte, il tempo necessario per studiare l'arte di nascosto. Karel Myslbek fu allievo all'Accademia di Belle Arti di Praga negli ozi della sua professione d'insegnante! e la storia non dice se Myslbek I si è oggi riconciliato con l'idea di un Myslbek II; se il decano degli statuari di Praga si riconosce, in fine,

KAREL MYSLBEK: PIERROT. (ACQUAFORTE).

in una delle sue migliori opere, il pittore più serio fra quelli della generazione czeca che tocca oggi la quarantina. Ma io ho ragione di credere che questo padre ammirevole abbia sempre veduto chiaro nell'anima del figlio, ed abbia saputo quel che voleva, quando gl'impose questa sì rude disciplina.

Ed ora, nell'analisi di un tale carattere, bisognerebbe fare, non soltanto la parte della diretta eredità geniale, ma anche di ciò ch'esso deve alla vecchia città, nera, cupa e crudele, della quale l'artista conosce a perfezione la storia; di ciò anche ch'egli deve a questa nazione testarda, severa e dura, dove tutte le ostinazioni ussite si perpetuano sotto forme assai inattese, ma ancora nettamente comprensibili. Karel Myslbek ricorda in qualche modo il pittore spagnuolo. Egli ha fatto il viaggio della Spagna, ha appreso la lingua spagnuola, e la sua lettura favorita è formata dai classici spagnuoli. Ma non è certamente per questa ragione ch'egli è oggi l'artista così apparentato alla Spagna, ma al contrario, perchè egli era tale artista, la Spagna lo ha attratto; e a causa ancora di ciò egli ha voluto leggere *Don Chisciotte* nell'originale, si è dilettato di Lope de Vega e del *Romancero*. Ed io sfido chiunque a citare nella sua opera di artista, una sola pagina che senza la Spagna, non sarebbe qual'essa è. È ben vero, che dopo quelli di Madrid i più belli e numerosi Velasquez sono a Vienna, e che, di buon'ora, Karel Myslbek li ha studiati, come sa studiare questo accanito lavoratore.

Piccolo, silenzioso e concentrato come suo padre, egli non parla mai se non interrogato. Ma se lo interrogate, vi spaventerà; vi accorgerete allora che egli ha letto tutto, che sa tutto, e non ne fa mai mostra. Egli ha letto alcuni testi latini e greci che nessuno oggi più conosce. Ora, non è abitudine dei pittori dei nostri tempi saper tali cose; ma è pur vero, tuttavia, che pochi fra i nostri pittori si troverebbero in grado di tenere una classe di ginnasio. Per ciò appunto è cosa strana che in un paese come l'Austria, nel quale tutti i pedantismi dei titoli germanici fioriscono, specialmente fra i popoli slavi, Karel Myslbek, pittore di prim'ordine, divenga professore quando non si tratta dell'arte, e unicamente artista quando la porta della sua classe si chiude, dopo l'uscita degli alunni. Per spiegarci con un'altra frase, il titolo di professore, che nessuno più di lui merita, egli non lo ha nel ramo in cui dovrebbe principalmente averlo.

L'arte è stata per il suo amore pene, privazioni, spesa di energie sovrumane, ma anche una religione con la quale non si transige. Dal momento che il professore sapeva guadagnarsi la vita, l'artista poteva scegliersi liberamente la sua strada, senza fare alcuna concessione. Mai un'illustrazione, mai un quadro di vendita, mai una pagina che faccia valere una moda, che ricerchi un successo; mai un lavoro fatto per passatempo, mai un riposo, in questa disciplina orgogliosa. Quando il Myslbek sente il bisogno di una ricreazione, fa una passeggiata, e mai un bozzetto, mai un disegno eseguito perchè la pagina riesca graziosa, piacevole, interessante allo sguardo. Io conosco alcuni disegni,

di Karel Myslbek che possono figurare fra i migliori dei nostri giorni. Essi non sono sempre piacevoli all'occhio, non vogliono nè attrarre, e neppure essere ammirati, vogliono semplicemente *essere*, e non esistono che in ragione di ciò che ha voluto apprendervi il disegnatore. Pochi disegni moderni possono esser posti a lato di questi, e per trovarne degli analoghi è nei musei d'Italia e nell'Albertina di Vienna che bisogna andare a cercarli.

Non vi è bisogno di dire che un carattere di questa specie, misterioso, ripiegato su sè stesso, meditativo e solitario, che non si apre con nessuno, che si rifiuta tutto quello che è desiderabile nella vita degli uomini, dal successo al benessere materiale, dal matrimonio e la famiglia alle avventure amorose ed alle amicizie, da un passatempo materiale qualsiasi ad un'ora di dissipazione di tanto in tanto, non è fatto per prender l'arte dal suo lato di gioia, dalle sue luminosità esterne, dalle sue ore di godimento.

KAREL MYSLBEK: STUDIO PEL « PIERROT ».

KAREL MYSLBEK: STUDIO A MATITA.

Quest'essere meditabondo, quest'anima profonda che ho veduto ridere soltanto per l'idiozia, l'oltracotanza e la vanità degli uomini e sorridere solo ironicamente, quest'uomo, che non ha aperto la bocca che per esprimer il più brevemente possibile una verità, ma che in mezzo alla brutalità e volgarità così facilmente affettate a Praga ha saputo mostrare una cortesia priva di bassezza, ed una fierezza priva di arroganza, che non ha mai domandato un favore mentre era sempre disposto a renderne con indifferenza, senza far rumore e sopratutto senza esigere alcuna riconoscenza, questo ragazzo, che all'età in cui gli altri si abbandonano a giuochi giovanili, aveva già preso abitudine di eroismo, quest'essere appassionato delle difficoltà e delle austerità, che ha sagrificato tutte le gioie della vita alla sua arte, quando si è trattato di esprimere il fondo del suo pensiero e delle sue convinzioni è andato diretto a ciò che, nella vita ed anche nel dominio dell'arte, gli è sembrato il più diseredato; e vi è andato naturalmente come verso ciò che aveva più affinità con il suo cuore rinchiuso: la miseria e il dolore. A ciò che non fa rumore, che non è decorativo e del quale nessuno si occupa!

Lo stesso orrore ch'egli ha del grazioso, dell'elegante, del piccolo, dell'appariscente, del vistoso, egli lo prova per le declamazioni socialiste. Il suo soggetto non è l'operaio, il proletario, il popolo in massa, ma la miseria umana, vedere questa miseria monumentale, grave e nobile. là dove si andrebbe meno a cercarne le qualità, in esseri da tutti abbandonati, vedere la loro bruttezza, le loro vesti a brandelli sudici, i loro volti e i loro gesti di ebbri, le loro maniere impersonali, tutta quella miseria, in somma, che ha preso in essi il posto dell'individualità! Esseri logori e come cancellati, simili a quelle vecchie monete di biglione; volti senza età, come certe facciate di vecchie case, sulle quali la patina non permette più discernerne lo stile. Il Myslbek si accanisce a trarre da ciò qualche cosa tanto semplice e grande come gli eroi di leggenda di suo padre. Nella patina di sudiciume di quei vecchi soldi logori per esser troppo a lungo passati di mano in mano, egli sa scoprire questa cosa augusta: la passività silenziosa, l'anima che patisce inesplicabili e mute espiazioni. Tutti i suoi

KAREL MYSLBEK: STUDIO A MATITA.

KAREL MYSLBEK: ALL'OSPEDALE.

KAREL MYSLBEK: LA « MORGUE ».

personaggi sono passivi, non molli, ma passivi. Si sentono agitati dal destino come un sassolino dall'onda del mare. Ma più questi esseri sono inesistenti e poveri, più egli pretende di vederli pla-

KAREL MYSLBEK : L'AMMALATA. (ACQUAFORTE).

stici, più li giudica degni della *loro effigie* nel quadro o nell'acquaforte. Non ch'egli creda vendicarli, e che voglia mettervi una certa ciarlataneria o un punto di onore. Nulla di tutto ciò! li rialza semplicemente! Egli passa, osserva e scopre in essi ciò che nessuno saprebbe vedervi: un grande soggetto! Paragonare questa miseria di Praga alla miseria delle vie di Londra, narrata da Gustavo Doré, è misurare la distanza che corre dal teatro greco al melodramma del boulevard.

Per ben comprendere l'originalità di Karel Myslbek bisognerebbe, del resto, ricordare gli uni dopo gli altri tutti quei pittori di mendichi e ciò che ognuno di essi ha cercato: uno, l'aneddoto curioso e picaresco, un altro, l'aneddoto commovente, questi, una pittoresca nudità, quegli, macchie di un colorito gustosissimo. I più grandi, ne fecero superbi lavori decorativi alla veneziana, o bene li trattarono in natura morta, sotto pretesto di un bello impasto di colori, o esercizi di virtuosità. Ancora molto recentemente abbiamo avuto i bei cuochi ed i frati conversi dall'aspetto d'idioti, di Théodule Ribot, e il sortilegio decorativo compiuto da Frank Brangwyn mediante la plebe dei porti di mare delle città della Spagna, della Sicilia e dell'Oriente. Uniamo il nostro artista praghese alla lista di questi nomi gloriosi, diversi e contradditori, la quale va da Breughel e Teniers a Hoelzel e a Lenbach — il Lenbach dei pastori —; da Velasquez e Murillo a Buchser e Gustavo Jeanneret, o a Fritz von Uhde; dai Bassano ai Zuloaga, ed egli ne sfuggirà immediatamente. Tutti questi artisti hanno avuto una preoccupazione; per l'uno il povero è stato il pretesto per una storia o per una festa di colori, l'altro ne ha fatto dell'arte esotica; questi predica la rivoluzione, un terzo riassume uno scandalo di anacronismo, un altro, in fine, vuole, a traver. questi esseri, dipingere un paese od una regione, fare dell'orientalismo e dell'idillio. Il Myslbek non pensa di narrare la Boemia, e nondimeno la narra più di quanto egli stesso non creda, non vuole fare alcuna cronaca, non vuole predicare un vangelo nuovo, e sopra tutto non desidera farsi notare. Dipingere, è per lui una felicità organica ed una religione intima, della quale non parla mai. Egli è semplicemente il pittore di questi esseri, in virtù soltanto della stessa singolarità che lo rende solo e solitario; sente in essi qualche cosa che nessun altro ha saputo sentire. Egli li comprende in una maniera unica al mondo perchè anch'egli è unico della sua specie.

Figliuolo di un uomo di genio, egli lo è stato come un altro sarebbe orfano. All'ombra dell'opera epica e grandiosa che questo padre erigeva egli è cresciuto fin da piccino. Vicino a chi non sognava che grandezza e non creava che bellezza, egli si è sentito debole, diseredato, come se fosse naturale che

le opere supplissero i figli in questa famiglia di taciturni. Allora egli ha pensato a cose alle quali i fanciulli felici non pensano; e questa grandezza e questa bellezza che erano come un paradiso chiuso per lui, egli le ha trovate dove nessuno avrebbe avuto l'idea di cercarle, dove egli non aveva concorrenti, e dove, in fine, con l'intuizione naturale dei fanciulli privi di amici e di amore, egli seppe spiegarsi i misteri di silenzio, di dolore, di oscuramento, di desolazione ebete, mentre altri non vi scoprivano che spettacoli lagrimevoli, o semplicemente un oggetto di ripugnanza. Veder triste e grande, veder profondo e semplice! l'opera del Myslbek eccelle nel risolvere queste anomalie, poichè ordinariamente veder grande è vedere serenamente, veder profondo è vedere complicato!

Dopo i nani, gl'idioti ed i pidocchiosi della scuola spagnuola, dopo i marmocchi del Ribot, dai volti terrei veduti per lo spiraglio di una cantina, era difficile esprimere le distinzioni della miseria in un linguaggio che nessuno avesse ancora adoperato. E tuttavia il Myslbek ha saputo crearsi questo linguaggio estetico, ed è in ciò che Praga lo ha aiutato. Praga, per molti lati, è una città unica al mondo. La sua popolazione militante della riva destra, come la sua popolazione di larve della riva sinistra, offrono due fisonomie contradditorie della questione proletaria czeca. Sulla riva sinistra, nelle vie fiancheggiate da palazzi neri della Mala Strana, vegeta tutto un mondo di vecchi servitori che si trascinano dietro le spoglie di un'aristocrazia, in parte anch'essa antiquata e immobilizzata nelle vecchie crinoline e nelle vecchie vesti del passato. I severi lavori che il Myslbek chiama *studi di costumi*, vengono da questo mondo. Così quella vecchina estremamente tipica, in piedi, col piccolo cappello e l'ampia crinolina del secondo Impero, che fa subito pensare ad un personaggio del Neruda, il grande scrittore czeco che meglio di ogni altro ha saputo dipingere questo *piccolo mondo antico* della Mala Strana, e quella vecchia veste di tela che messa ad una giovane sorella dell'artista, con tutti i suoi volanti pieghettati la fa rassomigliare ad una dalia, rigida, regolare e diritta.

E tutto questo povero e piccolo mondo di fantasmi, di manichini, dai vecchi abiti, vaga per i grigi marciapiedi, s'introduce nelle giganti chiese barocche, portandovi povere e piccole passioni, e poveri e meschini interessi, fatti a loro immagine, ed è quanto il Myslbek sa offrirci di più dolce e di più felice. Egli discopre [illegible] torbido, il raro, il tranquillo e il grave; [illegible] sola armonia ampia e sontuosa come il rintocco di una grande campana. È la mendicità? l'indigenza? ed essa

KAREL MYSLBEK: L'AMMALATA.

risuona come un ingresso all'uffizio, nella grande chiesa di San Nicola della Mala Strana. È una portiera, una domestica? ciò canterà agli occhi qualche cosa di tranquillo, di calmante e di vasto come la più bassa sorella di questo concerto di campane, che ogni sabato sera si ode dalle alture di Petzjin, allorchè Praga sembra diventata un immenso organo.

KAREL MYSLBEK: MENDICANTI. (PUNTA-SECCA).

Ma vengono in seguito, la vecchiezza, la caducità; l'ebetismo, l'ospedale e la morte. La ricerca di questi spettacoli è, nella maggior parte degli uomini, anche ricerca di *spettacolo*, bisogno di distrazione violenta, amore del macabro o del melodramma, se pure il borghese o il droghiere non vi ricercano un nuovo elemento ai loro piaceri od ai loro pazzi capricci, per la loro ristretta filosofia di bottegai. Il Myslbek riduce la parte dello spettacolo al minimum: appena ciò che è necessario perchè si sappia che trattasi di un lutto, o di una emigrazione. Un sacco ed un bastone narrano la partenza per il nuovo mondo, una lampada di metallo ed un angolo di bara narrano la partenza per il mondo di là. L'interessante per lui, il punto epico e grandioso, è formato da un gruppo di persone che piangono, da esseri annientati, ripiegati su sè stessi come cenci abbandonati, o come quella pietra che scivola lungo il monte senza potersi arrestare.

Sulla riva destra, questi poveri diavoli sono meno passivi, ma in compenso la catastrofe improvvisa li attende al varco, e un giorno o l'altro li stenderà rigidi ai piedi di qualche impalcatura di baracche ricoperte di affissi multicolori. Anche qui siamo abbastanza lontani dai « fatti diversi », dalla declamazione del giornale a due soldi, come dall' effetto melodrammatico! Nessuno, come il nostro artista, può rendersi conto immediatamente della grandiosità sculturale che comporta l'esercizio di certi mestieri, dei selciatori nella via, dei lavoratori di marmo nelle roccie. Per ben rendere la sua idea egli si guarderà dal ricorrere al parallelismo, alla ripetizione ritmica degli stessi gesti, delle stesse linee e delle stesse attitudini, come non mancherebbero di farlo Ferdinando Hodler e Gustavo Jeanneret, questi due capi — ben a torto — inegualmente celebri della scuola svizzera. Il Myslbek già si allontana come da una concessione o da un piacere, da tutto ciò che rassomiglia ad un sistema. Nella sua opera nè teoria, nè partito preso, nè ricerca dell'effetto, nè appello diretto ai piaceri dei

KAREL MYSLBEK: EMIGRANTI.

sensi. Egli rigetta da sè come un ornamento estraneo anche la sua giustificazione in una tesi, e va diretto al fondo della questione. Ora, la questione non è nè di avere un soggetto a commento, nè un oggetto di ragionamento tendenzioso. Anche qui si tratta unicamente *di essere*. Di essere, e non altro; ma nella calma, con intensità, ed in maniera durevole e definitiva. Nessuna delle sue opere può adattarsi alla compagnia di qualche cosa che non sia interamente grande. Vi è un'idea del cavallo del Colleoni nel cavallo di San Venceslao del Myslbek padre, come vi è qualche cosa che si avvicina alla più altera statuaria, in una semplice acquaforte del figlio, acquaforte rappresentante alcuni miserabili seduti sopra un banco di sala di aspetto alla porta di una clinica. L'Hodler, non avrebbe mancato di farne delle *Anime deluse* uniformemente drappeggiate, con gli stessi gesti e la stessa attitudine pensata.

Il Myslbek non ha bisogno di nulla di simile; nè di nobilitare i lineamenti di questi vecchi degradati dal lavoro senza speranza, dalla miseria e dalla malattia. E per mio conto io lo trovo infinitamente più grande! Essere belli e mostrare la bellezza come incessantemente fa l'arte italiana, è certo opera splendida. Ma vi è altro ancora! Essere belli e mostrare la lotta delle tenebre e della luce dell'umanità, come Rembrandt, è l'altro metodo. Fra questi due metodi tutta la storia dell'arte divide e scagliona i suoi tentativi. Ed ora questo recente artista di Praga sembra sia sulla via di trovarne uno nuovo. Egli prende la bruttezza, la mette alla luce e dice: « guardate, essa è bella, è grande! ». La bruttezza contorta di Rembrandt è qui, e sembra sia fatta per non essere mai portata alla grande luce dei giudizi dati alla bellezza, da Michelangelo. Questo piccolo professore di Praga che vuol essere un grande pittore e che è, per le

meno, un vero artista, ed una grande anima, già tenta questa prova audace. A forza di serietà, di convinzione, di fede, egli osa tentare questo miracolo messianico; mostrarci, cioè, esseri schiettamente brutti, e dirci e provarci senz'altro che sono belli, o, per lo meno, che da essi si può trarre una bellezza plastica, intrinseca, e non soltanto espressiva e poetizzata nel chiaroscuro.

KAREL MYSLBEK - UN ACCIDENTE.

Oh! so bene che Vittor Hugo ed i romantici hanno tentato qualche cosa di simile, hanno giuocato al paradosso di « il brutto è bello », ma ciò avveniva giustamente per le opposizioni di ombra e di luce, di difformità e di virtù. Ora, non vi è qui alcun romanticismo, come nessun chiaroscuro, nessun espediente, nessun avvicinamento al ciarlatanismo od a un sotterfugio qualsiasi. Il problema qui è affrontato coraggiosamente. E si pensa quasi al fanciullo della leggenda che era solo a vedere che il re era senza camicia e lo proclamava a voce alta e con grande ingenuità.

Io ho assistito ai primi passi di Karel Myslbek, « Myslbecek » come lo chiamavano a Praga in quel tempo — come voi direste *Myslbechino*, per distinguerlo dal padre, il grande, l'unico Myslbek. E ciò era qualche cosa di veramente commovente! A dire il vero, il giovane si entusiasmava — nel suo modo silenzioso e come addormentato — soltanto per soggetti impossibili. Era una piccola cucina oscura dall'orto azzurro, dove lavorava una giovane donna azzurra, alla luce di una cattiva candela; ed il povero artista eseguiva questo faticoso lavoro di notte, in condizioni che avrebbero scoraggiato l'uomo più agguerrito e più forte. Tutte le condizioni di questo lavoro erano ripugnanti: l'assenza dei comodi più elementari, ed il minimum di luce necessaria, facevano di un simile ten-

tativo una vera sfida al buon senso. In seguito fu l'interno di un piccolo circo di campagna o di sobborgo popolare, con i salti di un clown sopra uno scheletrito cavallo bianco verdastro. Di ciò ziosa, è rimasto una forza [illegible] *Ebbene, è così; che cosa volete che io [illegible]?* Che cosa altro volete infatti ch'io faccia, poichè non avendo null'altro che il mio materiale di pittore, ne ho

KAREL MYSLBEK: OPERAI PRESSO LA CAVA

rimane un'intrepida acquaforte ove tutta la desolazione di questa miseria girovaga è resa con un senso di forte stoicismo, quasi ironico a forza di essere calmo senza intenerimento e senza nulla di sentimentale. E questo stoicismo ironico nel tragico, ironico per la semplice constatazione silen- saputo trarre tutta la bellezza della miseria? Poichè questa pittura aveva dei toni azzurri, verdi e incarnati di una distinzione e di una raffinatezza il cui contrasto con lo spettacolo rappresentato, gli conferiva una specie di eloquenza che si appressava all'allucinazione. Venti anni, sono ora passati, ed

io ancora ricordo quest'opera distrutta, della quale un compagno di studio del Myslbek aveva raccolto i resti, degni di un museo, come se questa pagina fosse ancor viva d'innanzi ai miei occhi. Venne in seguito il palco al Teatro Nazionale di Praga, del quale è rimasta un'acquaforte assai vigorosa. E a questo punto la storia diviene quasi comica! Il doppio studente, dedicandosi nello stesso tempo agli studi dell'Accademia di Belle Arti e a quelli della Scuola Normale, trovava modo di economizzare il suo tempo e il poco denaro che possedeva per avere il suo palco al teatro — un vero palco di prim'ordine — tutto intero — per porvi il suo modello e nel fondo per sistemarvisi egli stesso e dipingervi tutto il tempo che duravano le rappresentazioni popolari, dei pomeriggi del mercoledì e del sabato. Come comodità ed illuminazione si comprende anche qui ciò che potesse essere, ma questo non era tutto! Bisognava pagare il modello; ora, il modello era una mendica, e così in evidenza nel palco, la mendica intendeva fare la gran dama, e bisognò procurarle abito e cappello! Non vi è bisogno di dire che date simili difficoltà materiali il numero delle opere si è mantenuto ristretto, ma ognuna di esse guadagna in profondità ciò che tutta l'opera dell'artista ha perduto nella quantità. Non vi è bisogno neppure di spiegare come il lavoro fatto così spezzatamente in vece che di seguito, abbia procurato molti dolori al povero Myslbek specialmente nel principio. Si sono trovate molte sue preziose opere, dei primi anni, sminuzzate, è vero, ma trattate con una grande coscienza, e con quella incredibile severità ch'egli adoperava sempre verso sè stesso.

Le sue esperienze tecniche gli erano insufficienti, e sono state necessarie per lui difficoltà di tal genere. Una volontà simile non fa mai nulla d'incompleto, e non saprebbe accontentarsi di un materiale caduco. Ed è questa volontà che ci ha dato il *piccolo circo*, il *palco di teatro,* forse anche l'*interno di una cucina* e l'*interno della chiesa di San Giacomo* a Praga. E per giungere alla completa conquista dell'arte di acquafortista, l'artista ha fatto più di un cambiamento. Egli non procede nel suo lavoro cercando di migliorare ciò che gli sembra mal riuscito, ma sagrifica coraggiosamente la placca di rame e ricomincia fino a che non è contento della sua opera, riuscita di primo acchito. Partito da un punto intermedio fra la maniera dello Zorn e del Legros, egli vi aggiunge oggi le più belle e vellutate acquetinte, una gran pratica dei « barbes », e modi di prevedere ed utilizzare i casi, che lo assimilano ai primi pittori incisori di ogni tempo. Ma anche qui, necessariamente, la qualità primeggia sulla quantità.

Divenuto professore, Karel Myslbek è prima nominato al liceo di Pisek. Pisek è la provincia, e potrebbe essere un luogo delizioso per un artista, se tutte le ore di luce non fossero prese. Di giorno bisogna far lezione, di sera preparare le lezioni del giorno seguente. Gli rimane da trarre qualche cosa dalle sue passeggiate crepuscolari. Vi è, allora, il pendìo coperto di neve del piccolo fiume, nero azzurro cupo, che riflette la notte. Ciò gli basta! Vi sono alcuni suoi studi di un'implacabile intensità di solitudine, fatti innanzi a quest'acqua calma e profonda, come una vita senza speranza. Il giovane si adopera in tutte le maniere, e non risparmia alcun passo umiliante per farsi nominare professore a Praga! Viene mandato, in vece, in uno dei suoi sobborghi, il più brutto di tutti, Zizkov, dove egli insegna il francese alla Scuola Reale. Tuttavia egli trova qui almeno un'atmosfera più intellettuale, il nero grandioso della sua vecchia città, alcune biblioteche, alcuni musei, delle esposizioni, delle riviste d'arte. E d'allora comincia la serie dei suoi studi di vecchi e di vecchie, di operai, di Pierrots.

Egli ha conservato l'amore dei vagabondi, dei saltimbanchi, della miseria nel fango dei terreni suburbani. E il pagliaccio stanco, abbrutito, contorto, la cui irrimediabile stanchezza si riscontra nelle rughe della vecchia pelle logorata, tolto il belletto e finite le sue smorfie grottesche, troverà nel Myslbek non il suo poeta, ma il suo pittore placidamente implacabile e rassomigliante, che non ingrandisce nulla con l'aiuto della retorica, ma rende grandiosamente la cosa che sente grande. E in vero, più io passo in rassegna la vita di quest'uomo, più rinuncio a scoprirvi un minuto di ciò che *gli altri* chiamano gioia, piacere, gioventù. La gioventù è passata, ed egli non ne ha saputo nulla. Oppresso dal genio e dal mutismo del padre, abituato a trarsi d'imbarazzo da solo fin dalla sua infanzia, egli ha provato la più profonda gioia interiore che l'uomo possa provare; e che gl'importa, allora, la gioìa degli altri, dal momento ch'egli possiede quella di sentirsi divenire un vero artista, secondo la definizione altera e quasi inaccessibile che pochi sanno dare a questo nome?

KAREL MYSLBEK: AL CIRCO EQUESTRE.

Riuscire, ottenere vittorie, gli è indifferente! Ciò giunge troppo tardi per lui! Egli è ora più che mai solitario! e anche se non lo fosse, la sua anima ha preso la piega della solitudine; egli è come la ripetizione del carattere cupo e duro di suo padre. Duro, non tanto per gli altri, quanto per sè stesso, e se oggi, improvvisamente, una buona fata gli desse la libertà, non so se non si sentirebbe spostato in pieno meriggio del giorno, come una piccola nottola scontrosa e timida.

E la sua vita di professore di Scuola Reale continua a guastargli la parte migliore delle sue giornate. A poco, a poco la sua vita ne sarà tutta presa. Gli rimangono, tuttavia, quelle passeggiate sul far della sera, divenute ormai l'abitudine e in qualche modo la legge, la luce, se possiamo chiamarle così, della sua esistenza; due pomeriggi per settimana, tutte le domeniche e i due mesi di vacanza. Soltanto allora egli torna ad essere l'uomo gufo o nottola, dai quadri impossibili; voglio dire

KAREL MYSLBEK: RITRATTO DELLA SORELLA DELL'ARTISTA.

KAREL MYSLBEK:
AL TEATRO.
(Acquaforte).

dai quadri quasi materialmente impossibili a dipingersi. Un'alba invernale in una chiesa gotica, alcuni paesaggi nel sobborgo immediato di Praga, uno studio di sole sulla veste di una fanciulla nel non essere nè un deluso, nè un ribelle; nè un piangente, nè un lamentoso.

Il suo stoicismo fa la sua opera così grande. Quest'opera è più lontana di qualunqu'altra dalla

KAREL MYSLBEK: RITRATTO.

seduta ad un balcone, sono forse i soli sprazzi, le sole pagine, che in quest'opera austera, oscura e grande, ci fanno pensare che per tanti altri, senza dubbio, la vita intera non passa in un crepuscolo di disillusioni! Questa parola è forse di troppo! La forza, la grande forza del Myslbek sta declamazione e dalla retorica artistiche... Che dico! una delle poche nelle quali io non scopro un accento che non sia puramente pittura, e ciò senza aver perduto, neppure minimamente, il suo significato umano. Quest'opera è il contrario del nichilismo e del dilettantismo artistici. Nè simbolista,

nè realista, essa è opera a parte, come a parte è la vita dell'uomo della quale essa è la più chiara espressione. Serena e immensa nel dolore, essa è la prima che rende la miseria sobria e grande, che sospetta di volgarità, quella passione casta e interna dell'essere privo di tutto, ed al quale l'arte tien luogo di tutto ciò ch'è amore, sogno ed anche vera vita, non mira a nulla; nè a convincere, nè

KAREL MYSLBEK: RITRATTO DELLA SORELLA DELL'ARTISTA.

le restituisce una dignità profanata e macchiata da centinaia di declamazioni umanitarie, da rivendicazioni rivoluzionarie, da lagrime di coccodrillo e da stupido sentimentalismo. Quest'opera, compiuta senza speranza, ma con un'immensa passione, non a piacere, neppure a venire esposta al pubblico. Io l'ho già detto e penso ora di esser meglio compreso, essa mira soltanto ad *essere*. E ciò basta, visto quanto questa semplice parola, così presto detta e sì presto scritta, ha costato sagrificio,

perseveranza e sforzi disperati. Ma tutto ciò ha formato anche la sua forza di esistenza! Le analogie del suo modo di essere sono ormai da ricercarsi più nel granito — quel granito di Boemia, il più duro ch'esista — che nel mondo del fiore, della farfalla, della perla, della rugiada, dell'onda e del corallo. Ed anche il suo colorito non è ispirato dai prati illuminati dalla primavera. Ma nel fondo del suolo geologico della sua aspra patria, nelle profondità delle miniere di Pribram, apparisce subitamente circondato da una seduzione vergine e cupa fra le tenebre del minerale, la goccia di sangue cristallizzata del granato, l'iridescenza lattea dell'opale, il rutilante azzurro fulvo del Labrador. I cuori ai quali la vita non ha permesso di fiorire, si cristallizzano così!...

William Ritter.

KAREL MYSLBEK: PRIMA DEL TEMPORALE (ACQUAFORTE).

POPOLI BALCANICI: III.° LA BULGARIA.

I. L'ARTE ANTICA E L'ORIGINE DELL'ARTE MODERNA.

RAZIE alle colonie greco-romane, il territorio dell'odierna Bulgaria, anche prima dell'éra cristiana, ebbe una civiltà abbastanza progredita, della quale sono testimonianza le rovine tuttora esistenti in varie parti del paese.

Più tardi, quando i Bulgari penetrarono nella penisola balcanica ed assoggettarono le tribù slave, sorse un regno che necessariamente subì l'influenza del vicino Impero Bizantino.

RE COSTANTINO COLLA REGINA IRENE.
AFFRESCO DEL SEC. XIII NELLA CHIESA DI BOYANA.

Tra la Bulgaria e Bizanzio fu una lotta continua, sebbene i Bulgari abbiano ricevuto dall'Impero d'Oriente la religione cristiana. Nell'anno 864 un arcivescovo venuto da Costantinopoli battezzò lo Zar Boris, il quale proclamò la religione greco, ortodossa come religione dello Stato.

Col Cristianesimo i Bulgari ricevettero da Costantinopoli i libri sacri, e in generale tutta la gerarchia ecclesiastica. Cominciò da allora l'influenza diretta dell'Impero Bizantino sul popolo bulgaro.

Il figlio di Boris, Simeone (888-927), educato a Costantinopoli, guerreggiò continuamente contro l'Impero; la sua ambizione era di riunire Bizanzio e la Bulgaria sotto il suo scettro, ma fallì l'intento. Nel secolo XI le sorti della guerra volsero favorevoli ai Bizantini. L'imperatore Basilio, soprannominato Bulgarochtono (uccisore dei Bulgari), conquistò la Bulgaria e ne fece una provincia dell'Impero. La dominazione greca durò circa un secolo e mezzo. Alla fine del secolo XII i Bulgari si liberarono dal dominio di Costantinopoli. Cominciò allora il periodo che dagli storici è detto « Secondo Impero Bulgaro »; la Bulgaria risorse a nuova grandezza che culminò verso la metà del secolo XII. Ma questa prosperità non durò a lungo; verso la metà del secolo XIV era già cominciata la decadenza. Alla fine di questo secolo i Greci chiamarono in loro aiuto i Turchi d'Asia, i quali assoggettarono non soltanto i Bulgari, ma i Greci medesimi. I Bulgari soggiacquero allora ad una doppia oppressione, divenendo politicamente soggetti ai Turchi e nel dominio religioso ai Greci. Questo doppio giogo fu il più gravoso e durò circa cinque secoli.

Questo breve sommario storico ci spiega perchè nell'antica arte bulgara si ritrovino i tratti caratteristici dell'arte bizantina.

COPIA DI UN AFFRESCO DELLA CHIESA DI TYRNOVO, DEL SEC. XIII — SOFIA, MUSEO.

Ma secondo una nuova opinione, Costantinopoli non fu la sola fonte donde la Bulgaria trasse la sua educazione artistica. Secondo il prof. Strzygowsky dell'Università di Graz, e secondo il prof. Ainaloff di Pietroburgo, il merito dei Bizantini fu esagerato. Non fu Bizanzio la creatrice di quelle forme d'arte sacra che nel medio evo prevalsero in tutta l'Europa. Essa non fece altro che ricevere queste forme d'arte dall' Oriente, e precisamente dalla Siria, e trasmetterle tal quali, come cosa propria, alle altre regioni europee. Nè Costantinopoli fu la sola intermediaria nella trasmissione di questo patrimonio artistico. Dalla Siria le forme cosidette bizantine passarono in Europa anche per la via di Salonicco, del Monte Athos, del Mar Nero, e per tutte le altre vie del commercio tra l'Oriente e l'Occidente, ed è verosimile che per queste vie penetrassero anche in Bulgaria. Ma qualunque sia l'origine della civiltà in Bulgaria, è fuori di discussione che l'*antica arte religiosa bulgara* ha tutti i caratteri dell'arte bizantina.

Quasi bizantina è l'architettura delle antiche chiese bulgare, come si rileva dalle rovine tuttora esistenti. Le più insigni sono le rovine della chiesa di Messemvria, del monastero di Paganowsky, della chiesa di Santa Sofia, dalla quale prende il nome l'odierna capitale della Bulgaria, della chiesa della fortezza di Assène presso la città di Stanimaka, ecc.

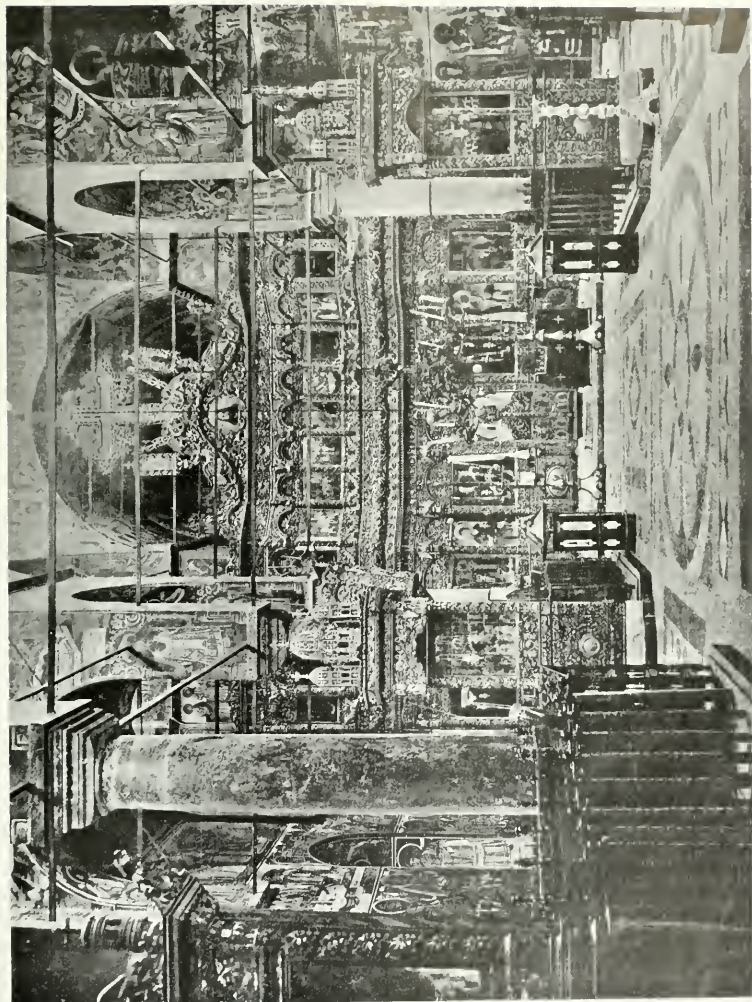
Come l'architettura, così l'antica pittura religiosa ha caratteri bizantini. Finora essa è stata poco studiata perchè di ciò che ne rimane la maggior parte si trova in Macedonia, ed è poco accessibile agli studiosi; le pitture esistenti in Bulgaria non sono che avanzi insufficienti. Così nella chiesa di Tyrnovo, l'antica capitale della Bulgaria, rimanevano alcuni tratti di pittura a fresco, sopravissuti all'opera distruggitrice del tempo, e tali da attestare che i loro autori erano stati, per il loro tempo, artisti di qualche merito. Ma i recenti terremoti hanno distrutto anche queste rovine; per fortuna, degli affreschi rimangono le copie nel Museo di Sofia. Le pitture sacre meglio conservate sono

quelle della chiesa del villaggio di Boyana, dei monasteri di Dragalevtzi e di Crémikovtzi, della chiesa del villaggio di Berendé e del monastero presso la stazione della strada ferrata Belovo-Sémen.

Il dipinto murale della chiesa di Boyana è del secolo XIII; è notevole che in esso le figure dei Santi e degli Zar hanno caratteri personali. Il disegno ed il colorito, per quei tempi, sono lodevoli. Le figure più belle sono quelle della regina Irene, morta nel 1270, e del re Costantino, morto nel 1277. Una delle più belle tra le icóne conservate fino ai nostri giorni è quella della Vergine nella chiesa di Messemvria, opera del secolo XIV; questa icóna ha anche un'ornamentazione di bello stile.

Anche per la pittura il secolo più glorioso è il XIII; nel secolo seguente, nel quale i Bulgari perdettero l'indipendenza politica, essa era già in decadenza. I pittori di immagini sacre continuarono ad esercitare il loro mestiere fino ai nostri giorni; questa « industria iconografica » aveva le sue sedi (Trevna, Samocoff, Débre, ecc.) ed era divenuta tradizionale in alcune famiglie, nelle quali per parecchi secoli passò dai padri ai figli.

LA VERGINE COL FIGLIO. — ICONA DEL SEC. XIV NELLA CHIESA DI MESSEMVRIA.

Maggiori vestigia di sè lasciò l'antica arte decorativa, coltivata in Bulgaria anche sotto la dominazione turca. Per ricchezza ed originalità di forme merita lode sopratutto l'arte dell'intaglio in legno, che si applicò specialmente alle iconostasi, agli amboni, ai troni episcopali, ecc. Ma essa produsse

INTERNO DELLA CHIESA DELLA MADONNA NEL MONASTERO DI RYLA

IL TRONO DI HRELL, NEL MONASTERO DI RYLA.

cose di molto pregio anche nelle abitazioni private; era costume di ornare di intagli in legno i soffitti, le porte, le sedie, gli armadii, ecc.

Le più belle opere d'intaglio in legno sono nelle chiese di Filippopoli, di Samokoff, di Stanimaka, di Plevna, di Sistovo, di Tyrnovo, del monastero di Ryla, ecc. C'è in questi lavori una prodigiosa ricchezza di motivi decorativi vegetali ed animali, e vi si vedono anche teste ed intiere figure umane. Si intagliavano in legno storie dell'Antico e del Nuovo Testamento; di ciò si hanno pregevoli saggi nella chiesa della Santa Vergine a Tatar-Pazardjik.

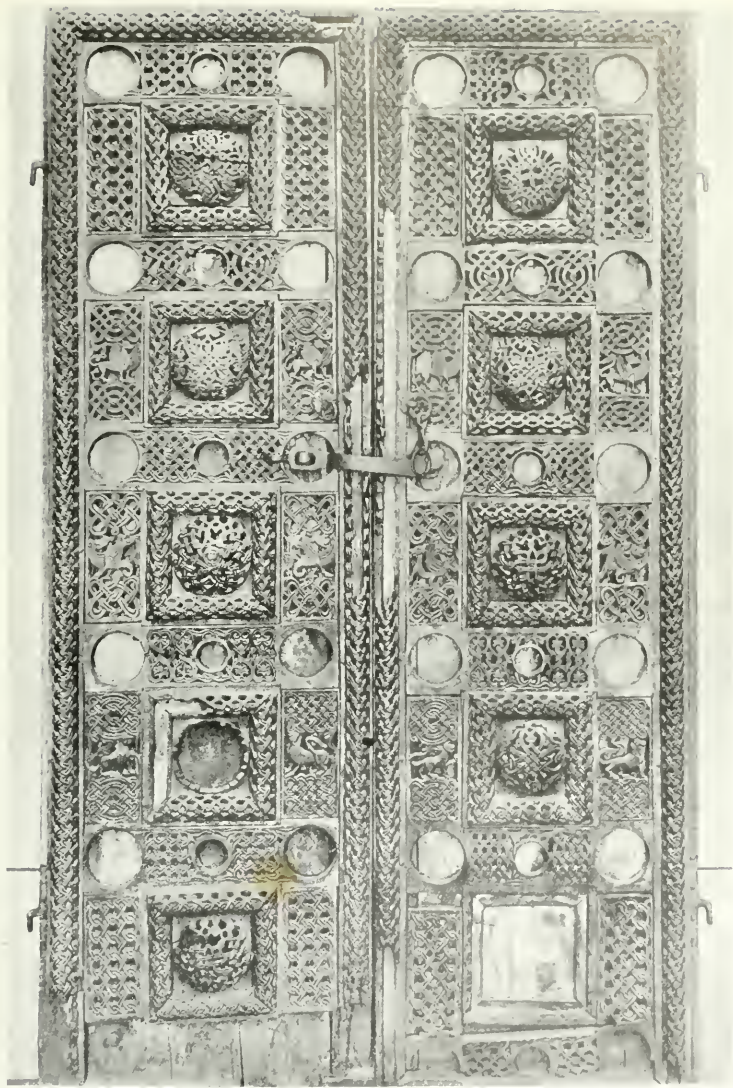
Gli intagliatori in legno di questo tempo erano molto abili nello stilizzare gli animali, ai quali davano gli atteggiamenti di più facile esecuzione, collocandoli tra foglie e rami di rose, di viti e di altre piante.

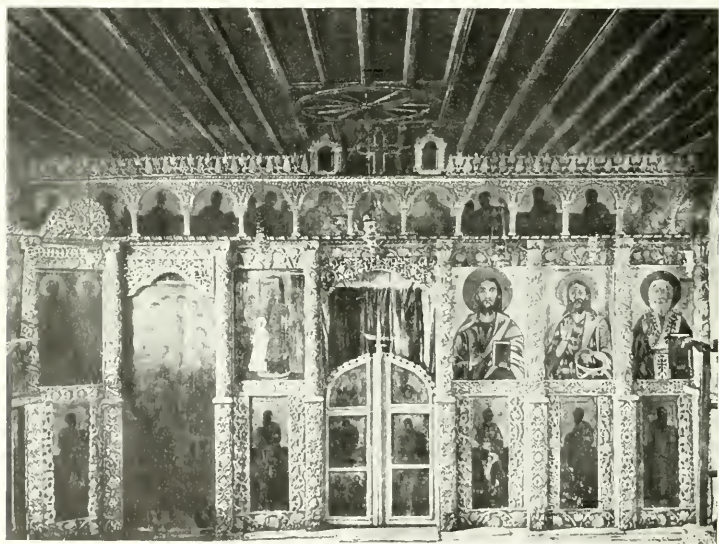
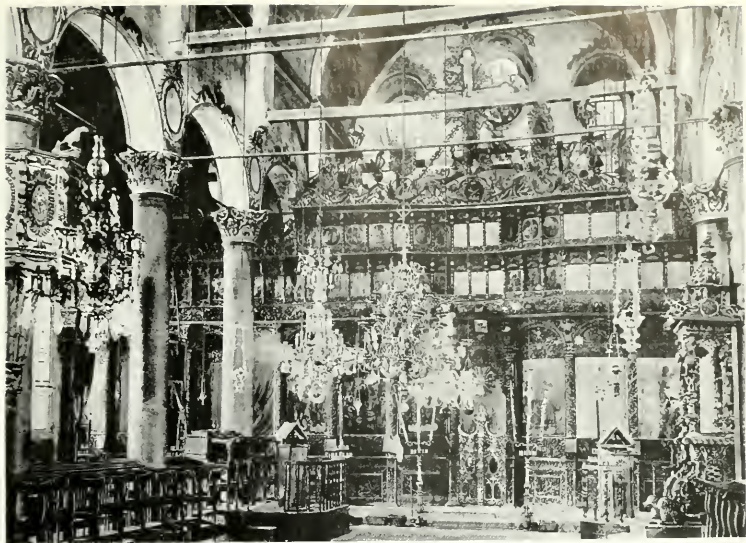
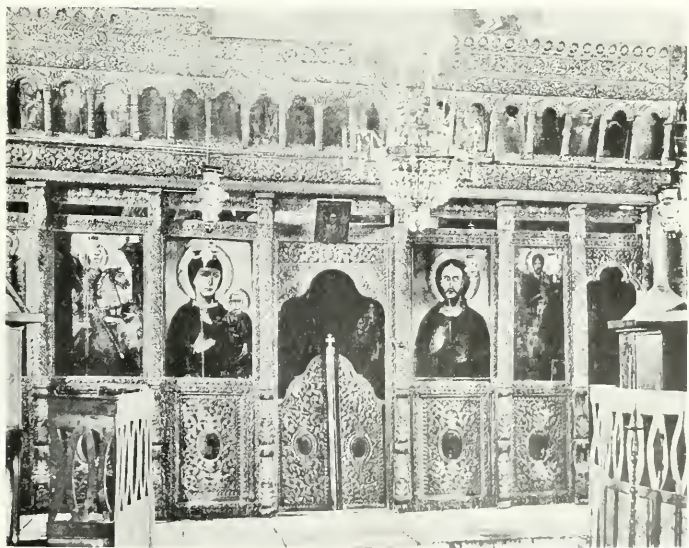
Tra le opere d'intaglio esistenti in Bulgaria la più eccellente è l'antica porta della chiesa del monastero di Ryla, lavorata interamente a strisce intrecciate, ugualmente pregevole per la purezza del lavoro e per la composizione artistica.

Trevna e Débre erano due centri dell'arte dell'intaglio; di qui gli intagliatori andavano di paese in paese, chiamati dalle chiese o dai privati. L'intaglio, specialmente negli arredi sacri, conservò i caratteri bizantini. Maggiore originalità di forme si osserva negli oggetti d'uso personale e comune.

Anche l'arte dell'orefice fu molto coltivata nell'antica Bulgaria; gli orefici facevano patere, croci, cornici per immagini sacre, reliquiarii ed altri oggetti per uso delle chiese; per i privati facevano monili, diademi, fibbie, ecc. Tutti questi oggetti erano per lo più d'argento o di bronzo, incisi o lavorati a sbalzo, con incrostazioni di smalto. In alcune gli artefici si erano specializzati nei lavori di filigrana. Nei tesori dei monasteri di Batchkovo e di Ryla, e della chiesa di Tatar Pazardjik ci sono filigrane, alcune delle quali, per la bellezza dell'esecuzione, non temono il confronto coi migliori lavori italiani di questo genere. Quanto all'oreficeria moderna, essa non è che una servile imitazione di modelli europei, e non ha alcun pregio artistico.

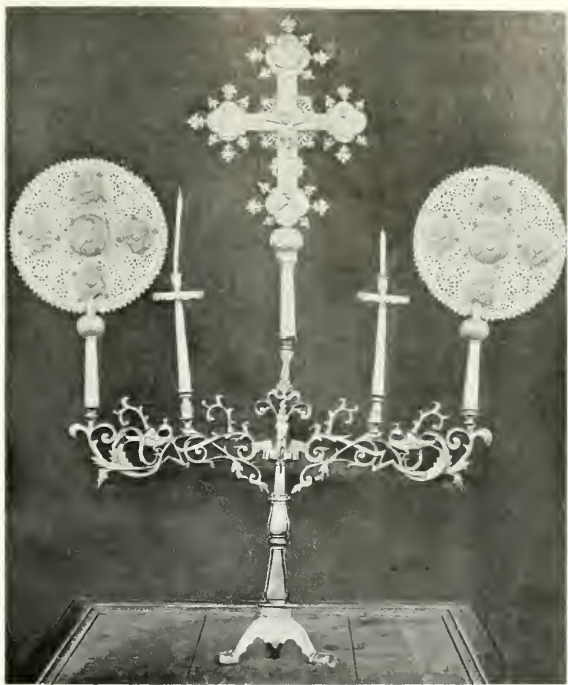
Secondo L. Miletitch, professore dell'Università

PARTICOLARE DELL'ICONOSTASI DELLA CAPPELLA DI SAN LUCA NEL MONASTERO DI RYLA.

ANTICA PORTA IN NOCE SCOLPITA DEL MONASTERO DI RYLA.

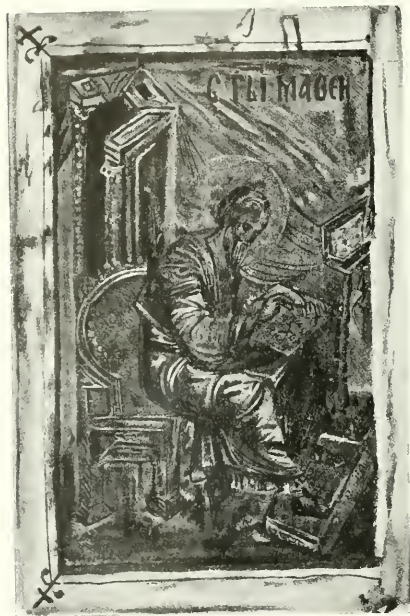
INTERNO DELLA CHIESA DI S. DOMENICO A FILIPPOPOLI, CON L' ICONOSTASI E IL TRONO EPISCOPALE.

ICONOSTASI DEL SEC. XVII NELLA CHIESA DI S. DOMENICO A FILIPPOPOLI.

INTERNO DELLA CHIESA DELLA MADONNA A PAZARDJIK

L'ICONOSTASI DELLA CAPPELLA DI S. GIORGIO NEL MONASTERO DI BATCHKOVO.

di Sofia e presidente della Commissione per gli studi d'arte antica, gli ornati dei più antichi manoscritti bulgari non sono che copie di modelli bizantini; più tardi ai motivi decorativi bizantini si aggiunge qualche elemento originale. Si sa che il cosidetto stile teratologico si sviluppò dapprima e principalmente in Bulgaria dal secolo XI al XIII, e che poi fu introdotto in Russia, dove acquistò una grande diffusione. Dal secolo XIV in poi la moda si volge allo stile geometrico bizantino, che dopo la conquista si diffonde specialmente in Valacchia e Moldavia. Caratteri di questo nuovo stile decorativo sono le strisce artisticamente intrecciate, ed i fogliami e ramoscelli legati simmetricamente da nodi molto serrati. In qualcuno di questi ornati c'è ancora qualche elemento dell'antico stile teratologico, cioè uccelli ed altri animali, che però non nuocciono alla simmetria delle linee e degli ornati geometrici.

IL BALDACCHINO DELLA CHIESA DEL MONASTERO DI BATCHKOVO (LAVORO IN FILIGRANA).

Il ricamo, applicato ai paramenti sacerdotali ed alle vestimenta di foggia nazionale, è un'arte molto diffusa in Bulgaria. Nei motivi ornamentali c'è

CANDELABRO CON PATERE A FILIGRANA DELLA CHIESA DI TATAR-PAZARDJIK.

PARAMENTO DELL'ARCIVESCOVO DI VRATZA (SOFIA).

molta varietà; talora sono puramente geometrici, tal altra sono animali o vegetali stilizzati. Nei paramenti sacerdotali si vedono anche intiere figure e composizioni di figure. Ad esempio, il paramento dell'arcivescovo di Vratza, opera del principio del secolo XIX, è tutto ricamato ad immagini sacre.

PAGINA MINIATA BULGARO-BIZANTINA – SOFIA, MUSEO.

L'influenza bizantina, che impresse di sè le forme ornamentali di tutti i popoli slavi, è manifesta non soltanto nell'ornamento dei paramenti sacerdotali, ma anche nelle fogge nazionali di vestire. Nei ricami bulgari, come si è detto, prevale l'ornato geometrico, ma non sono escluse le forme vegetali ed animali stilizzate. Sono pregi di questi lavori l'armonia e la vivacità dei colori, la varietà dei motivi e la ricca fantasia nella composizione. Tecnicamente si distinguono in Bulgaria tre specie di ricamo: il punto in croce, il ricamo a giorno ed il ricamo giapponese.

L'influenza della cultura europea in Bulgaria, come era naturale, divenne fortissima dopo che la nazione scosse il giogo dei Turchi. L'arte europea viene distruggendo l'antica arte bulgara, arte che, del resto, nulla creò coscientemente. Ma in compenso l'Europa ha contribuito a far sorgere in Bulgaria l'arte moderna, arte cosciente di ciò che produce, la quale da una parte si fonda sui principii e sullo stile dell'arte antica, e dall'altra sulla natura e sulla vita nazionale presente. Dapprima l'arte europea fu coltivata dagli artisti bulgari che avevano studiato nelle principali scuole artistiche all'estero, e poi da artisti stranieri chiamati in Bulgaria ad insegnare nelle pubbliche scuole.

Due pittori furono i precursori dell'arte moderna nella loro patria. L'uno, il Paulovitch, studiò a Monaco ed a Vienna; dipinse molti quadri, che rappresentano gli antichi Zar della Bulgaria, e fece anche ritratti e quadri sacri; ma questi ultimi non piacquero ai suoi compatrioti, che li giudicavano troppo « cattolici ». Per vendere le sue icone il Paulovitch dovette adattarsi ad imitare gli iconografi autodidatti; cosicchè, invece di elevare l'iconografia tradizionale bulgara alla dignità dell'arte europea, discese egli stesso al mestiere degli iconografi, e la sua pittura non recò alcun contributo al progresso dell'arte bulgara. Meglio che tutta la sua pittura giovarono all'educazione artistica del popolo bulgaro le riproduzioni delle sue composizioni storiche da lui stesso disegnate e litografate. Queste litografie patriottiche, che rappresentavano le gesta degli antichi Zar della Bulgaria, ebbero larghissima diffusione negli ultimi tempi della dominazione turca, perchè i Turchi, non comprendendo il fine politico di questi fogli, non opposero alcun ostacolo alla loro circolazione. Queste litografie resero popolarissimo il Paulovitch, ma sono cose di cui il pregio artistico è molto inferiore all'efficacia politica. Il Paulovitch vagheggiava anche la fondazione di una scuola nazionale di disegno, e nel 1867 pubblicò un invito ai suoi « cari compatrioti », colla speranza di ottenere aiuti morali e materiali. Ma i compatrioti non se ne diedero per intesi, e la bella idea del Paulovitch rimase allo stato di desiderio.

Un altro artista bulgaro, il Dospevsky, ebbe ingegno superiore a quello del Paulovitch. Discendeva da un'antica famiglia di iconografi e studiò all'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo. Dipinse

ritratti ed icone, ma purtroppo la sua operosità fu breve. Arrestato dai Turchi nel 1877, fu imprigionato a Filippopoli, donde fu trasportato a Costantinopoli; ivi fu messo in segreta, e morì poco prima della liberazione della sua patria. Così egli non ebbe la fortuna della quale era degno, cioè di fare epoca nella storia artistica della sua patria.

Questa sorte toccò a Giovanni Mrkwitchka, Boemo di nascita, il quale venne in Bulgaria nel 1881, chiamato dal Governo della Rumelia orientale, come professore di disegno nel Liceo di Filippopoli.

La nuova Bulgaria liberata dall'oppressione turca interessò fortemente il giovane pittore. Le scene pittoresche, le fogge vistose, i tipi caratteristici, il paesaggio inondato dal sole meridionale, erano cose degne di essere ritratte, ed offrivano al pittore gran copia di problemi artistici, da risolvere mediante il pennello, la matita e la penna.

PAGINA MINIATA BULGARO-BIZANTINA — SOFIA, MUSEO.

Lontano da ogni centro di vita artistica, e con-

G. MRKWITCHKA
S. BORIS. IL PRIMO RE BULGARO CRISTIANO.

perchè i popolani superstiziosi temevano che a lasciarsi ritrarre si rischiasse di morire.

In condizioni così sfavorevoli il giovine artista dedicò tutto il suo tempo libero alla pittura, cosa della quale nessuno in Bulgaria si interessava. La nazione bulgara, appena rinata alla libertà, doveva pensare a necessità ben più urgenti: creare un esercito, costruire città, tracciare strade ferrate, organizzare l'amministrazione. Dell'arte, che è il fiore della civiltà, i Bulgari non potevano occuparsi.

In poco tempo, il Mrkwitchka, seppe far molto. Nessun pittore prima di lui ritrasse con arte così squisita e sincera i tipi bulgari, l'espressione delle loro fisionomie, i loro gesti e l'originalità dei loro costumi. Egli aperse ai pittori stranieri e bulgari, che vennero dopo di lui, le vie del realismo.

Il Mrkwitchka è un artista di meravigliosa fecondità e versatilità. Bozzetti, paesaggi, quadri di genere, quadri storici, ritratti storici e moderni, disegni a penna ed a matita, pittura sacra e decorativa, non c'è a dirla in breve alcun ramo dell'arte sua nel quale egli non abbia dato saggio del suo valore.

dannato alla solitudine di Filippopoli, il Mrkwitchka si diede tutto all'arte. I problemi tecnici che gli si presentavano erano già stati felicemente risolti, e da tempo, nell'arte europea; ma egli doveva risolverli *ex novo*, non avendo nè maestri, nè capolavori da imitare. Non c'erano allora in Bulgaria nè musei, nè raccolte d'arte; i tesori artistici dell'Europa gli erano inaccessibili, perchè Filippopoli non aveva alcun collegamento di ferrovie se non con Costantinopoli e Dédé-Agatch. Per molti anni il Mrkwitchka non ebbe occasione di vedere alcun quadro superiore ai suoi. La natura e la vita che lo circondava erano le sue sole maestre. Ciò diede originalità alla sua pittura, ma una originalità acquistata a prezzo di tenace e faticoso lavoro, quale esigevano gli ostacoli che doveva superare. La scuola gli occupava le migliori ore della giornata; era difficile procurarsi il materiale necessario alla pittura, che bisognava far venire dall'estero; quasi impossibile trovare dei modelli,

G. MRKWITCHKA
LA REGINA ELEONORA IN COSTUME BULGARO ANTICO.

Nei molti suoi quadri di genere egli ritrasse tutta la vita del contadino bulgaro, dal battesimo ai funerali ed al cimitero. Uno dei migliori suoi

G. MRKWITCHKA: LA PRINCIPESSA MARIA-LUISA IN COSTUME BULGARO ANTICO.

quadri, « Zaduchnitza » (La festa delle anime), rappresenta un'antica costumanza bulgara, anteriore al Cristianesimo. Si usa portare al cimitero frumento cotto, vino, miele, frutta ed altri cibi e bevande, di cui il prete getta una parte sulle tombe, recitando le preci dei morti; un'altra parte è l'elemosina che spetta a lui; il rimanente è mangiato e bevuto dalle donne, che si raccolgono in un angolo del cimitero. In questo quadro tutto ricorda i dintorni di Sofia: l'aria limpida della primavera, la pianura senza alberi, il monte Vitocha alto e leggero all'orizzonte, le donne vestite di varii colori.

G. MRKWITCHKA: UN BALLO NEL QUARTIERE DEGLI ZINGARI.

Il Mrkwitchka preferisce i momenti lieti della vita del popolo bulgaro, ed ha ritratto nei suoi quadri tutte le danze nazionali. In uno di essi, intitolato « Chore », vediamo ballare il ballo tondo; in un altro la scena è in una taverna, piena di contadini, e nel mezzo due uomini, uno giovane e l'altro attempato, ballano la bizzarra danza detta « Ratchenitza ». Un terzo quadro rappresenta « La danza della festa di S. Lazzaro ». Giovani contadine vanno di casa in casa, ed eseguiscono una danza accompagnata dal canto e da benedizioni ai padroni; hanno i capelli ornati di perle false, di fiori artificiali e di antiche monete, mescolate alle molte treccioline in cui è spartita la capigliatura. Sopra la testa hanno mazzetti d'erba secca, che somigliano piume. L'acconciatura delle donne maritate si vede nel quadro « Una sposa Chope ».

Gli usi nuziali sono stati ritratti dal Mrkwitchka in tre quadri: « La benedizione nuziale in chiesa » (nelle montagne del Rodope), le « Congratulazioni agli sposi » ed il « Corteggio di nozze »; questi due ultimi sono costumi dei dintorni di Sofia.

Oltre a questi quadri citiamo ancora: « Il raccolto delle rose » - « La trebbiatura » - « Il mercato » - « Alla fontana » - « La benedizione dell'agnello » e potremmo citarne parecchi altri.

Oltre agli studi, ai tipi, ai bozzetti, ai quadri di genere che ci fanno conoscere la vita del popolo bulgaro dopo la liberazione, il Mrkwitchka dipinse anche dei quadri storici, che sono documento del martirio dei Bulgari nei cinque lunghi secoli di oppressione turca. I villaggi erano esposti a continue scorrerie di orde selvagge e di bande brigantesche; l'infelice popolazione, per salvare almeno la vita, abbandonava la casa dei padri e le fertili pianure, e cercava scampo nelle più remote montagne. Nel quadro « I fuggitivi », vediamo una schiera di contadini che si sono fermati, stanchi del cammino, per passare la notte, e guardano in lontananza l'incendio del loro villaggio. Le fiamme colorano di rosso il cielo pesante e nero, e gettano bagliori rosei sulla neve che copre la campagna. Un grosso cane urla sinistramente, rivolto verso il villaggio in fiamme.

Altro quadro tragico è « La testa del padre ». In una povera casa di contadini una giovine madre, al lume di una fioca lucerna, sta allattando un bambino. Altri due bimbi più grandicelli, a piedi della mamma, dormono il sonno tranquillo della loro età. La donna è inquieta; da alcuni giorni il marito si è allontanato da casa per andare al mercato, e non se ne ha più notizia. Che cosa è accaduto? Ecco che si apre la porta, ed entra un

G. MRKWITCHKA: LA DANZA NEL GIORNO DI S. LAZZARO.

contadino con un involto tra le mani; lo apre, ed alla donna esterrefatta appare pallida e livida, cogli occhi sbarrati, la testa del marito.

In un terzo quadro vediamo due donne della Macedonia, una vecchia ed una giovine, accovacciate in un angolo; vicino a loro è un bambino in culla. Le due donne volgono lo sguardo atterrito alla porta sforzata, dalla quale appare la testa di un uomo col fez. Che cosa sta per accadere? La risposta non è difficile a chi abbia letto e ricordi le lettere dei corrispondenti dei giornali europei durante la guerra balcanica.

Forse le attende una sorte non dissimile da quella che vediamo nel quadro « Al chiaro di luna ». È una mite notte lunare. Nel cortile di una casa di campagna una vecchia è seduta a terra presso due cadaveri: sua figlia ed un nipotino; ivi accosto il cane, fedele guardiano della casa, ucciso anch'esso. Tutto è quiete e silenzio; la luna par guardare dall'alto l'orribile scena.

Ma il popolo bulgaro aveva pure degli uomini capaci di ribellione. Questi fuggivano nei monti, formavano bande armate ed assalivano gli oppressori. Combattevano con valore e facevano le vendette della loro nazione; ma erano pochi contro i molti, e i gendarmi davano loro la caccia come a belve. Un quadro del Mrkwitchka ritrae uno di questi momenti terribili. Un uomo, inseguito dai basci-buzuk, si è gettato nell'acqua, nascondendosi sotto un macigno presso la sponda di un fiume. Ma un basci-buzuk è arrivato al fiume, e scruta da ogni parte. Il berretto che galleggia sull'acqua tradirà forse il disgraziato fuggiasco?

G. MRKWITCHKA: DANZA NAZIONALE.

Questi infelici erano veri martiri della patria, e tali ce li rappresenta l'artista in un suo quadro simbolico, dove gli angeli da un'apertura discendono in una povera e affumicata stamberga, recando la palma del martirio ad un vecchio, legato al trave che sostiene il soffitto, e ad una fanciulla, violata ed uccisa.

Appartengono alla pittura storica anche i ritratti di grandi personaggi bulgari, quali lo Zar

Boris, che convertì il suo popolo al Cristianesimo, ed è venerato tra i Santi, ed il monaco Paissi, il quale colla sua opera « La storia del popolo e dei re bulgari » trasse la sua nazione dall'oscurità e ne iniziò la cultura.

Di ritratti il Mrkwitchka ha dipinto un' intiera galleria. In tutti c'è non soltanto la perfetta rassomiglianza, ma l'espressione caratteristica, l'anima stile bulgaro. Il trono è intagliato di storie di Gesù Cristo, della Vergine, dei Santi e degli Zar della Bulgaria. Sopra il trono si vede in musaico la città di Tyrnovo, dove Ferdinando fu eletto Principe di Bulgaria e più tardi proclamato Re dei Bulgari.

Nello sfondo del ritratto della Regina Eleonora è dipinta le parabola del Samaritano, che simbo-

G. MRKWITCHKA: UN MATRIMONIO NELLE MONTAGNE DEL RODOPE.

delle persone; egli ha saputo ritrarre anche la grazia delle donne e dei fanciulli.

Nei ritratti del Re e della Regina e della defunta principessa Maria Luisa il nostro artista, per caratterizzare i personaggi, si è giovato anche dello sfondo e degli accessori. La principessa Maria Luisa, fondatrice della dinastia regnante in Bulgaria, è rappresentata nel costume delle antiche regine bulgare, seduta sopra un trono di stile antico; sopra di lei c'è una Madonna in musaico, con toni calmi e freddi, che dànno risalto al ritratto.

Il Re Ferdinando è anch'egli in trono, vestito come gli antichi Zar. Tutto è eseguito nell'antico leggia l'opera benefica da lei prestata quale suora di carità.

Da poco è stata consacrata a Sofia la Cattedrale di S. Alessandro Newsky, che dopo quella di Santa Sofia a Costantinopoli è il più maestoso edifizio che sia nella penisola balcanica. Essa è ornata di due sorta di pitture, cioè dipinti murali e quadri da altare. Dei dipinti murali tre sono opera del Mrkwitchka, cioè: « Gesù giovinetto al Tempio » - « La morte di S. Giovanni Battista » e « Gesù tentato dal Demonio ». Nella prima composizione la figura soave di Gesù giovinetto che predica nel Tempio simboleggia la religione degli umili e degli oppressi, che trae forza dalla mitezza e

G. MRKWITCHKA: IL GIORNO DEI MORTI.

dall'abnegazione, la religione idealista dell'avvenire. Intorno a Gesù sono aggruppate le figure massicce e materiali dei rappresentanti ufficiali della religione dominante, che ancora si fonda sulla legge del taglione: occhio per occhio, dente per dente.

Non lontano da questa pittura murale c'è una iconostasi di cui tutte le icone sono dipinte dal Mrkwitchka. La semplicità delle forme, il colorito ricco ed armonico, la nobile espressione dei volti e sopratutto la vivezza degli occhi, valsero al nostro artista l'ammirazione e l'amicizia di celebri pittori russi, chiamati a Sofia per la decorazione pittorica della Cattedrale. Sono specialmente ammirabili ed efficaci le figure della Madonna che bacia devotamente la mano al Bambino, e di S. Cirillo che tiene in mano l'Evangelo, da lui tradotto nell'antica lingua slava.

Non soltanto nelle pitture di chiesa, ma anche in quadri decorativi il Mrkwitchka espresse idee e simboli sublimi, sia religiosi che morali. Così in un pannello decorativo per la Banca Agricola di Sofia la funzione economica dell'istituto è simboleggiata da una giovine donna, nel costume nazionale, che da un cornocopia getta monete d'oro sul suolo, donde nasceranno messi meravigliose. Due contadini la guardano con espressione diffidente. Dall'altra parte alcune donne sono intente a tessere tappeti, industria nazionale bulgara. Sovrasta alla composizione il ritratto del Re Ferdinando I, sovrano di questo paese agricolo.

G. MRKWITCHKA: UN MATRIMONIO NEI DINTORNI DI SOFIA.

Il Mrkwitchka ha fatto epoca nella storia dell'arte bulgara. Ma egli ha anche altri meriti, massimo tra questi l'avere propagato l'idea di una Scuola Nazionale di belle arti e di arte applicata. Fondata la Scuola nel 1896 dal defunto ministro Velitchkoff [1], dopo anni di fatiche alle quali si associarono altri artisti ed amici dell'arte, il Mrkwitchka ne fu il primo direttore, e tenne que-

[1] Il Velitchkoff studiò Belle Arti a Firenze, e tradusse in bulgaro la *Divina Commedia*.

sto ufficio per più di dodici anni. Sotto la sua direzione la Scuola fece rapidi progressi, fornì maestri di disegno alle pubbliche scuole della Bulgaria, e divenne un vero focolare sia dell'arte pura che delle arti industriali. Primo Levi [1], discorrendo del primo decennio di esistenza di questa Scuola, scrive che essa « fa onore ai fondatore ed ai professori ».

In un prossimo articolo daremo più estese notizie della Scuola fondata dal Mrkwitchka, e parleremo pure di altri cultori dell'arte pura e delle arti industriali in Bulgaria.

O. Georgiew
dell' Università di Sofia.

(1) Primo Levi, *La Bulgaria e l'Italia.* Un poco di politica artistica. Roma, 1908.

G. MRKWITCHKA. RE FERDINANDO IN COSTUME BULGARO ANTICO.

famiglia, vuole che sia « fatto a dovere ». *Fatto a dovere* significa, in bocca alle nostre contadine, fatto secondo le regole tramandate dagli avi lontani, senza *economia*, senza *fretta*, senza *novità*. Conservatrice fino al misoneismo, continua, infatti, gelosamente il modo tradizionale di operare. Se pure, finchè è giovane, è presa da qualche velleità di cambiamento, essa deve, talora, ubbidire ai più vecchi, e rinunziarvi; man mano che avanza negli anni diventa come essi conservatrice e impone ai figli quelle forme di lavoro che furono imposte a lei.

Per questo le innovazioni nei lavori rusticani furono, fino ad ora, o fino a poco tempo fa, lente e difficili. E se giunsero ad introdursi, non fu per ragioni storiche e politiche, come generalmente si crede. Le donne della campagna, chiuse nella loro casa e nel loro paesello, vivono separate dal resto del mondo: le isola la lontananza, l'ignoranza, l'indifferenza. Che sanno del progresso? Molte non hanno mai visto la ferrovia. Che sanno della guerra, se non il dolore e il danno di vedersi strappare i figli? Neppur vivono in contatto dei signori, (disgraziatamente ancora troppo assenti dalla campagna) così da sentire, sia pure di rimbalzo, la loro influenza.

TESSUTI

Il lavoro principale e più diffuso, fra tutte le nostre contadine, è la tela. I grossi rotoli di tela di lino, di canapa, di stoffa, rappresentano anche oggi per la donna dei campi la parte della casa che è più sua: lavoro, previdenza, ricchezza, orgoglio suo.

Quando il contadino prende moglie, la prima cura, la miglior prova d'amore è quella di scegliere un cantuccio di terra in piano, ben riparato dai venti, esposto al sole di mezzogiorno, per seminarvi la canapa o il lino. Perchè cresca più ricco e « *sostanzioso* » lo seminerà di marzo, e dirà alla sposa, uscendo all'alba: « vado per il tuo marzòlo ». La sposa andrà poi a vedere se la terra è buona e leggera come si conviene al lino, e man mano che spunterà alto, andrà a curarlo, togliendo intorno le male erbe, senza toccar le foglioline tenere. « Il lino, dicono le contadine, va trattato con religione! » Per questo lavoro la sposa porta con sè le bambine di casa che la aiutino, e il nonno che intanto racconta le favole.

Quando, più tardi, il bel fiore turchino, color del cielo, compare sulla cima, guai allora, guai a chi lo tocca! Poi cadono le foglie; e lo stelo, come si matura, si fa tutto d'oro, per appassir dolcemente sulla pianta al buon sole di maggio. Alla festa dell'Ascensione si sradica la pianta e si mette a seccare: prima da un lato, poi dall'altro, poi ritto in piedi legato a fascetti ben composti e bene allineati. « Tutto si fa da noi, mi diceva una vecchietta, per essere sicure che sia fatto a

ARNESE PER CARDARE FATTO CON CARDI.

dovere. Poi si mette a macerare nell'acqua e, attenti! che non sia tolto nè troppo molle nè troppo crudo, e messo al sole ad asciugare, battuto, pulito, pettinato. E finalmente! si fila, grosso o fine secondo il bisogno, ma uguale.... »

« Sai tu qual donna è donna da gradire:
Quella che fila pensando del fuso,
Quella che fila iguali e senza groppi,
Quella che fila e non le cade il fuso,
Quella che avvolge il filato igualmente,
Quella che sa se il fuso è mezzo o pieno.... » (1)

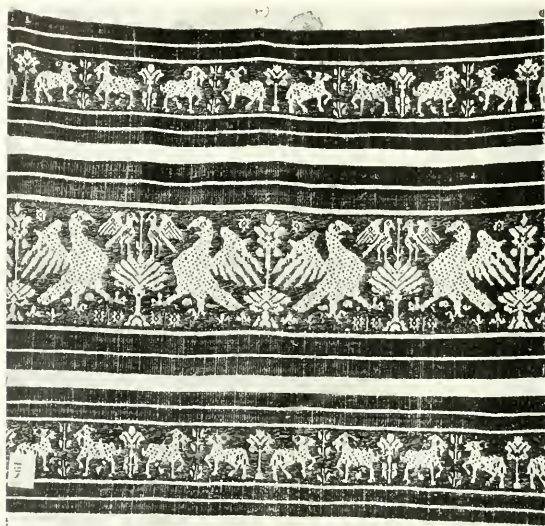
Il bel filo, imbiancato al sole, e messo sul secolare telaio, (che somiglia ancora a quello di Penelope nell'affresco del Pintoricchio) diventa la *tela*, che, rotolata con cura, sarà riposta nell'ampio cassone, profumato di spigo e di cotogno, vicino ad altri rotoli di tela di lino allo stesso modo seminato, coltivato, lavorato dalla bisavola, dall'avola, dalla madre.

Perchè, nell'ora del bisogno, tutto tutto va venduto prima della tela.

Nè si può dire che le tele siano tessute senza arte e senza varietà, poichè anzi si trova modo di ricamare colla spola quei motivi che sono più cari alla fantasia popolare, anche nelle tele tutte bianche: ora tracciando i disegni con un filo grosso nel tessuto leggero, ora con una serie di fiocchetti, ora interrompendo il tessuto con un traforo. In alcuni paesi del bolognese si fanno ancora, a mano, i fini tessuti operati per i servizi da tavola, a motivi minuti simili a quelli che si vedono nelle Cene dei nostri pittori del 300 e del 400.

(1) G. B. Tr[illegible] [illegible]
Pag. [illegible]

Maggior effetto decorativo ottengono, naturalmente, quando ricorrono al colore.

Il lino bianco, operato a occhio di pernice, e ornato di larghe fascie a disegno tracciate con cotone azzurro cupo, ci dà i tessuti *perugini*, che sono fra i tessuti rusticani forse i più belli e certo i più famosi in Italia. Risalgono ai primi secoli dopo il mille. Nel trecento già li vediamo riprodotti nei quadri come tovaglie d'altare, nel quattrocento i più grandi pittori e lo stesso Leonardo, ce li mostrano adoperati come tovaglie da tavola; della vita: il centauro, il falconiere, la dama, la sirena, il cavaliere; tutte queste figure tolte alle stoffe, agli intagli in legno, alle ceramiche dipinte, alle sculture architettoniche, conservano in queste rustiche tovaglie una purezza di disegno che nell'arte di cui ci occupiamo non troveremo mai più. Sono frequenti anche i motti sacri, profani, amorosi, ed è in questi ultimi da notare che le parole d'amore, quasi per avvolgerle di mistero, sono scritte a rovescio: EROMA per *amore*, ODRA per *ardo*, ecc. Più raramente, e solo come accessorio,

STOFFA PERUGINA. (Firenze. Museo Nazionale).

e come asciugamani, nelle intime figurazioni della *Nascita della Vergine*. Il fatto che un raccoglitore ne trovò a Perugia e nei dintorni a centinaia: e un inventario del 1482 che descrive *due guardanappi con due verghe per l'altar maggiore a draghi e a leoni di bambagia alla perugina*, provano che si tratta proprio di industria locale, fin dall'origine. I disegni, leggiadrissimi sempre, semplici, a greche, a schiere d'uccelletti affrontati, nei quadri più antichi vanno mau mano diventando più agili e ricchi, col maturarsi del Rinascimento: la elegante e nobile fauna araldica coi grifi, i draghi, i leoni, i pavoni, gli elefanti, i cervi affrontati dinnanzi alla fontana o all'albero troveremo gli ornati, i motivi puramente decorativi.

Le nostre donne, nella scelta dei disegni sia da tessere, come da ricamare, prediligono i motivi che hanno un significato concreto, chiaro, tangibile, si direbbe che vogliono *capire* ciò che fanno: e che il significato astratto di una voluta, di un fregio decorativo sfugga alla loro intelligenza. Un uccelletto, una foglia, una ghianda: questo intendono e amano, e riproducono infinite volte, in infiniti modi.

Le difficoltà tecniche indurranno la tessitrice a semplificare, e quindi inconsciamente a stilizzare più o meno grossolanamente il disegno, poi ad

alterarlo e a deformarlo così da renderlo irriconoscibile. Quanto più il lavoro si allontana dal primo modello e è passato di mano in mano, e attraverso le varie forme di lavoro, tanto più è degenerato e scorretto.

COPERTA DA LETTO — TESSUTO BIANCO A FIOCCHI. (Coll. Industrie Femminili).

Questo fenomeno è evidente sopratutto nelle stoffe colorate: poichè non è solo al *tesoro bianco* che la contadina provvede col suo lavoro.

Non parleremo qui dei damaschi, dei broccati, dei broccatelli, che anticamente si operarono in Italia là dove si coltivò il bozzolo e si lavorò la seta, produzione di lusso e di natura diversa da quella di cui ci occupiamo. Ma diremo come le nostre contadine, per vestir i loro uomini, e bardar le bestie, e parar le finestre e le chiese, nei giorni di processione, e coprire i bancali, i letti, le casse, e ornarsi il dì di festa, lavorarono anche la lana delle loro pecore, e la seta dei loro bozzoli, per trarne i più svariati tessuti, dalle soffici *bavelle* di Cividale, ai variopinti tappeti d'Abruzzo, dai ruvidi neri panni di che si vestono i contadini sardi, ai veli lievissimi e ai fazzoletti smargianti delle donne di Calabria.

Tessuti varii nella materia, nella fattura, nel

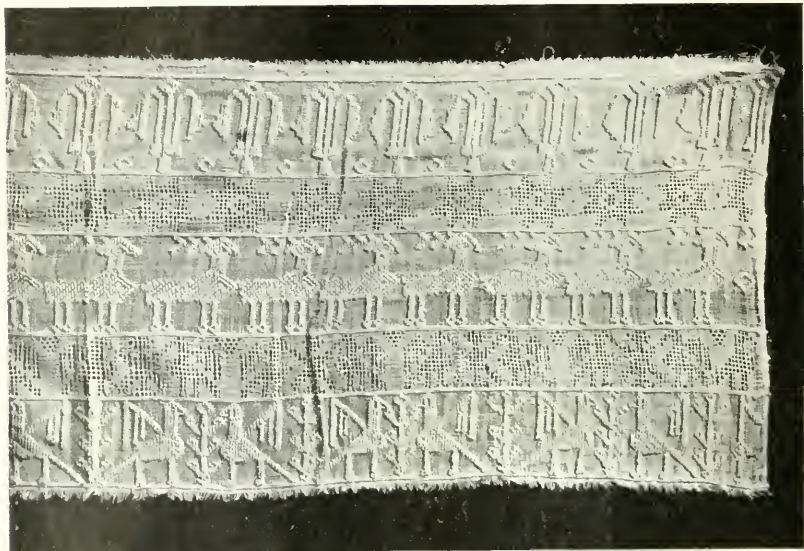
disegno, che hanno però qualche cosa di comune, che li rivela di una famiglia sola, come i cento dialetti italiani hanno pur sempre nella loro grande diversità qualche cosa che li riallaccia alla lingua madre.

Carattere comune a tutta l'arte rusticana nostra è la qualità immancabile che si trova nei lavori decorati, anche più rozzi: il senso dell'equilibrio, della proporzione tra i pieni e i vuoti; non mai l'ornamento è troppo affollato e greve, non mai è povero e gramo.

Il disegno può essere, spesso è, scorretto, puerile, illogico, goffo; il personaggio ha troppa testa, troppe braccia, e è senza piedi: il gallo è più grande del leone; il cavallo se ne sta tranquillo sulla torre del castello, mentre l'uccelletto si è posato tra le *quattro* gambe del... pavone. Ma nell'insieme la composizione è sempre armoniosa e gradevole all'occhio.

Così i colori, anche se sono vivaci e schietti, senza mezze tinte, non sono però quasi mai stridenti fra loro.

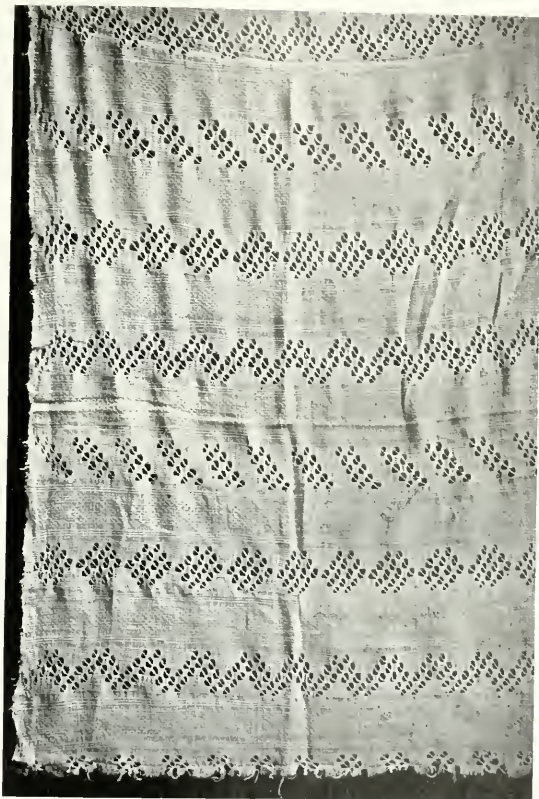
A questo arriva la lavoratrice italiana, istintivamente, per un innato, naturale *buon gusto* che la guida nella piccola arte sua, come il proverbiale *buon senso* guida l'italiano nella vita.

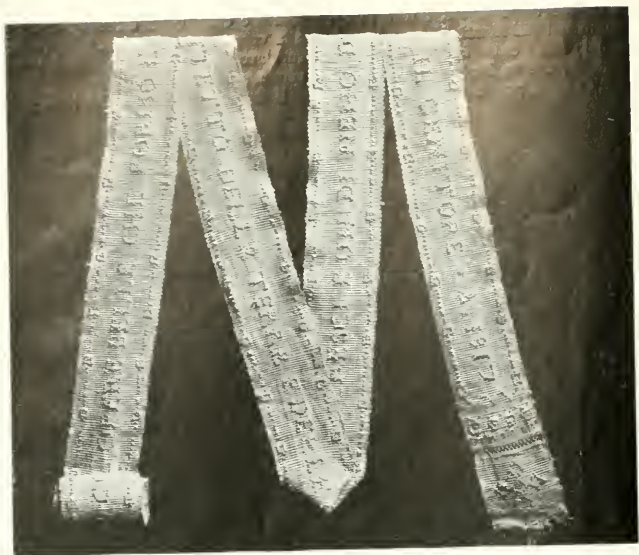
L'amore al colore vivace e la predilezione per il rosso è comune a tutte le regioni. Un motto popolare fa dire alla contadina che compera una stoffa: « un soldo di più, ma rosso ». Ma tanto più si accentua la passione del colore, quanto più si scende verso il sud: poichè per la singolare armonia delle cose, tutto è scuro e severo là dove il clima è rigido e nebbioso, e dove ride il sole, ridono le tinte sfarzose e vivaci, dovunque.

LAVORO UMBRO — TESSUTO BIANCO, TRAFORATO E A RILIEVO (ANTICO)

Venezia, la sontuosa Venezia, sentì, prima, il bisogno di ornare i lini bianchi col lusso discreto e pratico delle trine bianche; Genova e Milano la seguirono, mentre più a lungo, e con maggior frequenza, si trovano in Sicilia, a Napoli, in Sardegna i lini bianchi ricamati di seta e di cotone colorati: e non è che negli Abruzzi, nelle Calabrie, in Sicilia, in Sardegna, che i nostri tessuti gareggeranno cogli orientali in varietà e forza di colore.

Allo stesso modo, anche il disegno si orienta-

lizza più sensibilmente verso il sud, finchè in Sicilia noi ritroviamo nei *fili tirati*, (il lavoro prettamente siciliano) la flora e la fauna (sopratutto la fauna) delle stoffe, che la Sicilia, seguendo gli esempi venutile d'Oriente, produsse altrettanto sontuose nella materia che nobili nel disegno. E fra i motivi offerti dalle ricche stoffe, la contadina siciliana sceglie anch'essa quelli per così dire *parlanti*, più limpidi e semplici, conformi al gusto italiano: ed esclude, per esempio, quelli imitanti i galloni gemmati così frequenti nei tessuti e nei ricami greci, dove l'ago e la spola colle sete colorate e colla varia direzione dei fili par che voglia cospargere di smeraldi, di perle, di rubini il suo lavoro, al modo stesso dei mosaicisti di Ravenna.

Il lavoro del filare e del tessere a mano è lavoro ancora assai più diffuso nelle nostre campagne di quanto si creda. Esso è rimasto vivo fino ad ora, nel silenzio dei casolari solitari, silenzio reso anche più profondo dal baccano assordante che la *réclame* fa intorno alla produzione mercantile.

LAVORO LOMBARDO — TESSUTO TRAFORATO DI FILO BIANCO (ANTICO). (Collezione Esengrini)

In Abruzzo e in tutti i paesi di pastorizia le

FASCIA DA BIMBO — TESSUTO A FIOCCHI.

donne lavorano la lana, come al piano lavorano il lino. Le pecore pascolano nei vastissimi altipiani in un paesaggio dalla fisonomia serenamente e solennemente biblica, dove il pastore e il suo gregge innumerevole popolano soli le sconfinate praterie. La lana, tagliata, è affidata alle donne che la puliscono e la filano, la tingono coi colori delle erbe e dei fiori, e delle cortecce degli alberi e dei frutti, come nei lontani secoli.

E di quella lana possente, ruvida, schietta, erano e sono ancora, in qualche paese, le vesti a fitte pieghe, fatte per gli *omeri forti* delle donne, e gli ampi mantelli degli uomini: i tappeti smaglianti a disegni bizzarri, che hanno insieme l'ingenuità fanciullesca d'un'arte alquanto barbara, e la magnificenza decorativa e coloristica dei drappi orientali.

Tutte le figurazioni più diverse e contrastanti trovano luogo in quei tappeti che sembrano fatti per adornare la tenda d'un selvaggio eroe, meglio che la stanza di un contadino.

Il tappeto abruzzese è, in generale, diviso a scomparti, losanghe, quadrati, quadrilobi, nei quali è inclusa la figura, che è quasi sempre un animale, o un gruppo formato da animali affrontati davanti al solito albero della vita, o a una fontana, o a un vaso.

Il capriccio dell'artefice, o il caso accostano e accomunano su questi tappeti le creature più disparate: e le nobili figure araldiche derivate dagli aurei broccati e dai serici damaschi rozzamente tradotti in ruvida lana, hanno la timidità e la grazia impacciata del popolano che imita il signore. — Ma il colore non conosce timidezza, e il disegno scorretto e la rozza materia sono compensati dalla festa dei colori coraggiosi e gai, e, malgrado tutto, armoniosi.

La scala cromatica non è più quella sontuosa e molle delle stoffe orientali: ma è vigorosa, sgargiante, un poco insolente, come di gente più rozza ma più schietta e più sana.

Simili ai tappeti abruzzesi, sono i sardi.

La donna sarda, che è tra le poche che conservano pressochè intatto il costume, è anch'essa un'abile tessitrice e ha le sue stoffe caratteristiche: tra le quali l'*orbace* o *albagio* nero di cui si vestono gli uomini in Sardegna: grosso, greve, compatto come un cuoio. Di questo albagio è fatta anche la gonna del costume femminile, rossa per i giorni di gala, nera per i lunghissimi lutti. La stoffa delle sottane tirata coll'ago a sottili pieghe, vien stesa su una tavola e bagnata con acqua caldissima, acciò la gonna conservi quella fitta piegatura che le dà il suo aspetto caratteristico.

Le coperte, i tappeti, le doppie bisaccie che si

mettono sul dorso della cavalcatura (bisaccia che è insieme coperta, gualdrappa e sella), somigliano a quelli di Abruzzo: ma in essi è più visibile la trama di canapa, sulla quale la lana colorata traccia disegni alquanto diversi. Nell'insieme ricordano anche questi le stoffe orientali, ma con un leggero accento *veristico* che nei nostri lavori rusticani incontriamo raramente: e con maggiore sobrietà di colori e di ornamenti. I motivi non sono più disposti a scomparti come nei tappeti abruzzesi, ma a fasce, dove par di scorgere una intenzione narrativa. Nel tappeto di cui diamo la riproduzione, vediamo il cavallo, che porta in sella il cavaliere, con una gran mazza in mano, e la dama colle mani sui fianchi: è questo un singolare richiamo all'uso sardo, che vuole che l'uomo cavalchi tenendo le redini, mentre sulla groppa siede la sua donna.

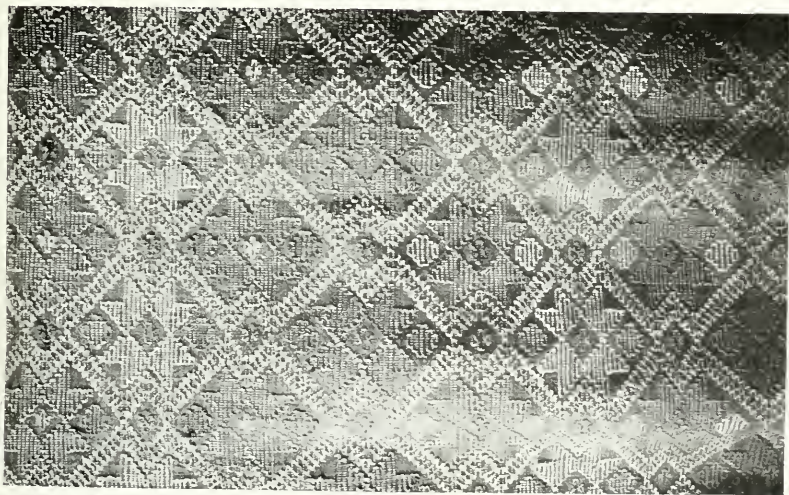
Come la Sardegna e l'Abruzzo e la Calabria, lavorano le lane le donne della Valsesia e del Friuli, e di tutti i paesi dove il *crudo verno* domanda vestiti caldi e solidi; mescolandole col cotone fanno le *mezze lane*.

Nella campagna romana, le donne si riparano con certi lunghi drappi a righe di molti colori, di strana fattura. Con resti di stoffa d'ogni qualità che comprano a peso dai mercanti: tela di sacco, broccato, lana, feltro, mussolina, velluto, tagliano tante striscie a guisa di nastri che passano sull'ordito come fossero grossi fili: ne nascono dal caso, o dal gusto, accostamenti di materie e di colori inaspettati e belli. Qualche volta tra le ruvide lane luccica una nota di rubino, data da un frammento di seta rossa, o fra due righe sorde di colore passa una striscia di ganzo d'oro, che dà al misero drappo un accento di gaia ricchezza in contrasto coll'umile nome: *stoffa di stracci*.

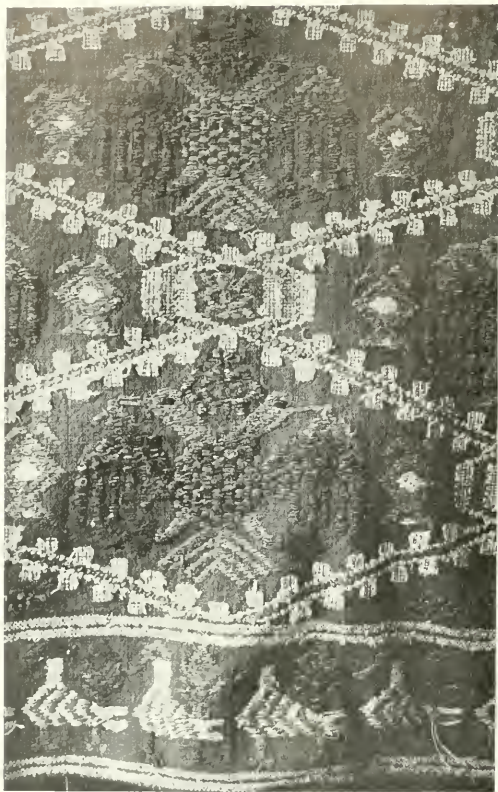
Ma il povero ha anche la sua seta: povera seta, di scarto, fatta coi cascami, che si chiama *bavella*. Con questo rifiuto della più nobile fra le materie tessili, che è come la bricciola caduta dalla mensa del ricco, le donne, sopratutto nel Friuli e in Calabria, fanno le loro stoffe di lusso.

A Cividale, conservando alla bavella il suo color naturale di un bianco caldo come l'avorio, ne traggono tessuti d'ogni sorta: dalla coperta da letto calda e leggera, al velo trasparente che conserva la lucentezza preziosa della seta e una mollezza di pieghe singolare.

Collo stesso cascame di seta si fanno le coperte più pittoresche e più varie, dalle donne di Calabria, le quali vanno a buon diritto superbe della loro valentìa nel tessere. Anche qui tutto è lavoro della mano e spesso della stessa mano femminile.

Il telaio nuovo fiammante è ancora il caposaldo della dote d'ogni sposa: e colla rocca, il fuso e

LAVORO CALABRESE — COPERTA DI BAVELLA DI SETA ROSSA.

il cardo è il simbolo delle sue virtù casalinghe e compendia la sua vita, come quella della matrona romana.

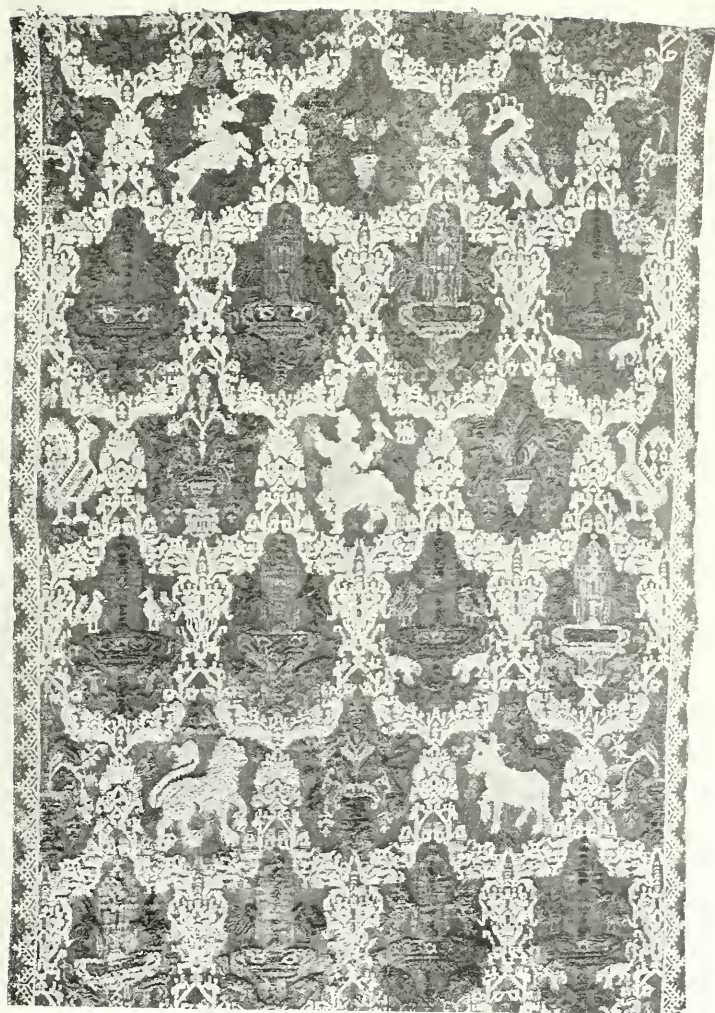
Al baco da seta hanno votato un vero culto: sedie, fin sopra il letto! Passando davanti alle porte si sente dovunque il fitto, incessante rumore, come di pioggia dirotta, che fa il baco brucando la foglia, e il caratteristico odore di filugello. E,

LAVORO CALABRESE — COPERTA DI BAVELLA DI SETA ROSA.

e lo circondano di cure assidue e gelose. Durante i quaranta giorni di vita del verme prezioso, ogni casa, nella campagna calabrese (come anche in Lombardia) è in subbuglio. Non si ha ora nè per il pranzo, nè per il sonno: tutte le stanze sono invase dai graticci dove formicolano i bachi. Graticci dovunque; sulla finestra, sulla tavola, sulle nervose, ansiose, instancabili girano per le stanze le donne discinte, spettinate, coi lineamenti alterati dalla stanchezza e dall'insonnia, intorno a quelle bestiole che faranno lieta o triste, agiata o misera la loro vita di un anno » (1).

(1) Clelia Pellicano: *Industrie Femminili Italiane*. Milano, Pilade Rocco, 1906, pag. 250.

TAPPETO DI PESCOCOSTANZO.

TAPPETO SARDO.

N. 230

TAPPETO DI PESCOCOSTANZO.

Di seta sono le coperte del letto che le fanciulle, in Calabria, portano nel loro corrredo: e v'è chi ne porta una dozzina: piegate in quattro e poste a cavalcioni di una corda, mettono nei poveri tugurî una nota di gioia e di ricchezza.

PESCOCOSTANZO CASA RICCIARDELLI — UN TAPPETO.

Sul fondo tessuto a tela, e opaco, spesso di un bel rosso vivo, corrono i fili di seta lucente, a colori più chiari, bianco, giallo oro, verde azzurro, a disegnar ingenue figure, pupetti, uccellini, cervi, vasi fioriti. E anche le sete, come le lane, sono tinte con colori vegetali, all'uso antico.

Ancora più a sud della Calabria, a Taranto, nell'estremo tallone d'Italia, le donne producono colla lana una specie di felpa ben soffice e calda di cui si fanno abiti: ma è a Taranto che vive ancora l'arte di lavorare il *bisso*, il vero bisso animale, conosciuto dai più solo come cosa di cui favoleggiarono gli antichi poeti. Ne parla Plinio, lo ricorda Vitruvio, Teofrasto. Valchenerio racconta di una etèra che rimprovera la sorella di averle sedotto l'amante mostrandogli le belle forme procaci attraverso il *tarantinidio*. E fu, in antico, gran merito presso le donne, il non ambire al lusso delle vesti *tarantine*, fatte di *lana pinna*. La

quale è tratta da alcune conchiglie che hanno la facoltà di secernere da una glandola un umore, che a contatto dell'acqua si trasforma in filamenti ben resistenti, con che la conchiglia si attacca tenacemente allo scoglio per meglio resistere di bisso. Il colore tra il fulvo e il dorato aveva riflessi e splendidezza di gemma preziosa: morbido e lucente, era di una leggerezza fantastica; e nel suo aspetto insolito pareva veramente cosa d'altro tempo o d'altro mondo. Ancora vivono a Taranto,

TAPPETO DI CIRCELLO.

all'urto delle onde. Quando la *pinna nobilis* (questo è il nome della conchiglia) vuol emigrare, strappa i fili, e li rifà rapidamente per attaccarsi altrove. Così si trovavano e si raccoglievano questi viluppi di fili intricati, fini come capelli, e si ripulivano dalle alghe, dalla sabbia, dagli sterpi, e si cardavano, filavano per lavorarli come la seta.

Io ebbi fra le mani un manicotto e un guanto tra il popolo, alcune vecchie che sanno raccogliere, preparare e lavorare la *pinna nobilis* [1].

* * *

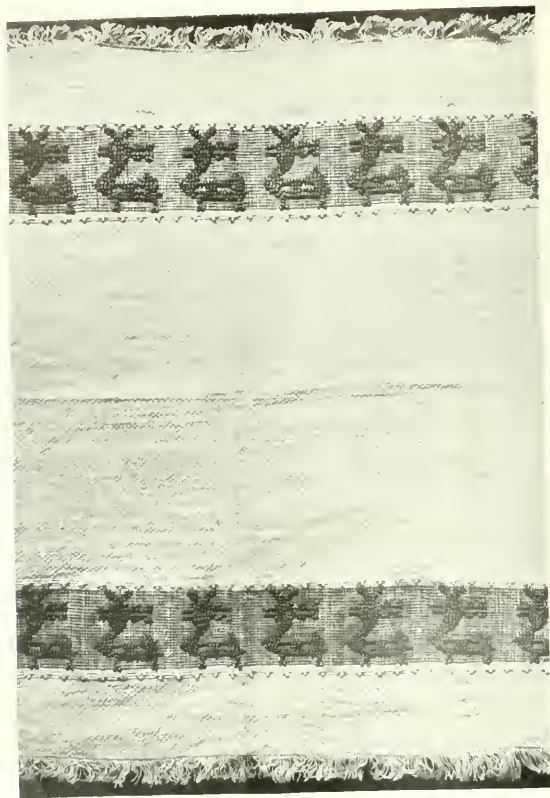
Così abbiamo visto in questa rapidissima rassegna le nostre contadine trarre da ogni materia,

(1) Bisso, per analogia, si chiamò la tela di lino finissima

dalla rozza canapa al bisso sontuoso, filo, tele, drappi d'ogni sorta.

Le vecchie donne, depositarie ultime di queste arti antiche, le insegnano ora alle giovanissime, le quali lavorano per soddisfare alla richiesta che sorge ora da ogni parte, di quelle opere *a mano*, nobili e semplici, che il lavoro a macchina parve detronizzare per sempre. Ma dacchè le signore più ricche e più raffinate le pagano a caro prezzo, le belle tele filate e tessute dalle contadine non sono più riposte e conservate negli ampi cassoni istoriati!

E anche i cassoni si sono ormai rifugiati nei palazzi e nei musei.

Elisa Ricci.

LAVORO SARDO — TESSUTO A FIOCCHI BIANCO E TURCHINO (ANTICO).

I GRANDI SERVIZI PUBBLICI:

L'IMPIANTO IDROELETTRICO DEL MUNICIPIO DI MILANO E LA CENTRALE « GIUSEPPE PONZIO » A GROSSOTTO.

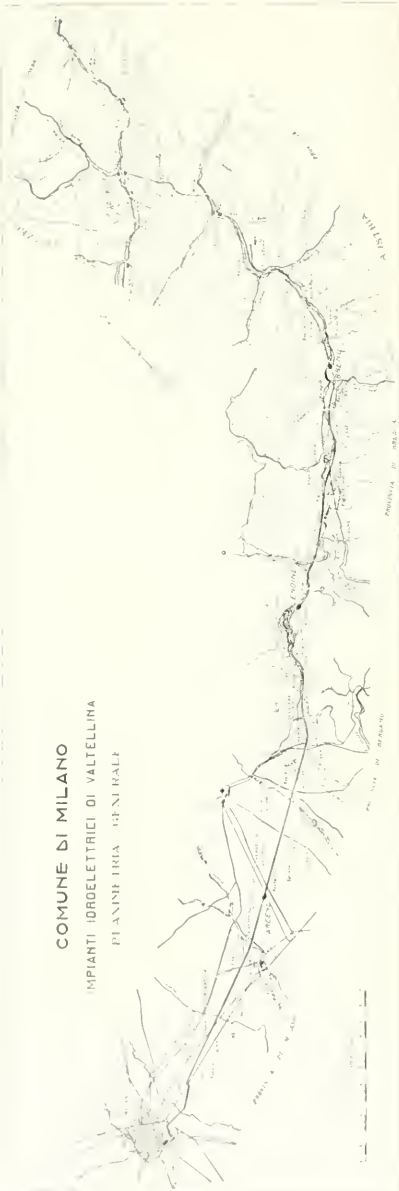
GIUSEPPE PONZIO, L'IDEATORE DEGLI IMPIANTI.

NELL'ULTIMO decennio si è andata vieppiù intensificando nella regione alpina l'attivazione di impianti idroelettrici, per mezzo dei quali l'energia idraulica dei fiumi e dei torrenti che scendono nella vallata padana dalle Alpi e dalle Prealpi, viene trasportata sotto forma di corrente elettrica e distribuita nelle città, nelle borgate e fino nei villaggi e casolari in servizio dell'illuminazione pubblica e privata, dell'industria nelle sue molteplici manifestazioni — dal grandioso opificio alla piccola macchina che funziona nella casa stessa dell'operaio — e di altri importanti impieghi, precipuo dei quali il sollevamento delle acque sotterranee ad uso potabile od a scopo irriguo; si verifica così il fatto, suggestivo di interessanti considerazioni, che la forza di gravità insita in una massa d'acqua che precipitava inoperosa, quando pure non rovinosa, in una vallata alpina, si converte in una energia che, vincendo la stessa forza di gravità, solleva giù nel piano l'acqua del sottosuolo per gli usi domestici ed agricoli.

Gli elementi di questi impianti sono sempre ad un dipresso i medesimi: una diga o traversa di sbarramento del corso d'acqua, con annesso scaricatore di piena, un canale a cielo scoperto od in galleria, un bacino di carico e di depurazione, una condotta forzata generalmente costituita da tubi metallici, un'officina centrale o come suol dirsi brevemente una *centrale*, cioè il fabbricato che accoglie le turbine idrauliche, generalmente accoppiate con le dinamo o gli alternatori che generano la corrente elettrica, ed i numerosi congegni per la regolazione e la misura della corrente ed infine la linea per il trasporto della stessa alle stazioni trasformatrici o ricevitrici.

A seconda delle circostanze locali questi elementi possono avere caratteristiche e proporzioni diverse, che danno la propria impronta ai singoli impianti, ma che rientrano in questo quadro generico, così che la descrizione di un impianto serve a dare ai non tecnici un'idea del modo col quale l'energia insita in una massa d'acqua che cade con una certa regolarità da una data altezza, può venir raccolta in un punto e trasformata in modo opportuno nell'energia elettrica, che una condottura trasporta lontano, dove le circostanze locali permettono di servirsene convenientemente.

Ai lettori dell'*Emporium*, che ebbero a suo tempo le prime notizie sulla captazione della forza derivata — con metodi ormai sorpassati — dalla cascata del Niagara e sul trasporto, che sembrava favoloso, fino a Buffalo, e che ebbero in epoca più recente notizia di un notevole impianto nostrale, potrà non essere discaro l'avere ragguaglio, sia pure sommario, di un altro impianto idroelettrico moderno e, come esempio, abbiamo scelto quello che il Municipio di Milano ha fatto eseguire di-

rettamente nell'alto bacino dell'Adda in Valtellina. Non è intrapresa di privata speculazione, ma opera di audace iniziativa ed al tempo stesso di sagace prudenza dell'Amministrazione di una grande città, che ha voluto assicurarsi la piena disponibilità di tutta l'energia che può occorrerle pei servizi pubblici ed insieme una quantità sufficiente a servire da calmiere nella fornitura di energia alle esigenze private in un centro importante di industrie grandi e piccole, qual'è Milano.

L'intrapresa è cominciata anni addietro, nel 1905, coll'impianto di una centrale termica municipale, cioè con un'officina nella quale l'energia elettrica, per servizio di illuminazione e di sollevamento d'acqua dal sottosuolo, era prodotta mediante macchine a vapore: quest'officina, aumentata successivamente in larga misura nella sua potenzialità e dotata di macchinario più moderno, serve ora come riserva integratrice dell'impianto idroelettrico. Ma solo coll'attuazione di quest'ultimo il costo dell'energia poteva abbassarsi in modo non solo conveniente per i servizi municipali, ma tale da permettere all'azienda municipale di entrare in concorrenza con imprese distributrici di energia elettrica a scopo speculativo.

L'officina termica non solo soddisfa al compito di riserva negli eventuali casi di guasti nell'impianto idroelettrico, ma supplendo alle deficienze di questo nei periodi di maggior richiesta d'energia, permette un miglior impiego di quella che è prodotta dall'impianto stesso.

Non è qui il luogo di ricordare le lunghe e difficoltose pratiche per le quali il Comune di Milano ha potuto venire in piena concessione ed effettiva disponibilità delle forze idrauliche occorrenti al suo impianto; la fase risolutiva di queste pratiche si può dire abbia avuto principio sullo scorcio del 1905, per opera principalmente di chi aveva allora assunto, come assessore dei lavori pubblici, il compito di risolvere l'arduo e complicato problema: l'ingegnere Giuseppe Ponzio, professore di costruzioni meccaniche nell'Istituto Tecnico Superiore di Milano. Da quel momento sino alla fine dell'operosa sua vita nel luglio del 1908, si può dire che quell'uomo eminente dedicò tutte le risorse di un ingegno superiore, di una vasta coltura tecnica, di una straordinaria attività, tutto sè stesso infine, a vincere le difficoltà d'ogni ordine che si opposero al raggiungimento dello scopo:

per riescirvi non ci voleva meno della sua pertinacia, del senso pratico che gli era sicura guida negli affari pubblici e privati, della sua conoscenza degli uomini che gli permise di valersi dei più adatti, dei più degni collaboratori e continuatori dell'opera sua. Citeremo, a titolo d'onore, come i principali tare forme di contratti insolite per le pubbliche amministrazioni, pur di riescire all'intento colla necessaria prestezza: è d'uopo dire che anche personalità le quali da un punto di vista politico sarebbero state indotte ad opposizione, sostennero apertamente la condotta dell'assessore Ponzio. Una

IMPIANTO IDROELETTRICO DI GROSSOTTO: LE OPERE DI PRESA. (Fot. Ferrario).

tra questi l'ing. Carlo Mina, che studiò prima l'impianto idraulico e ne fu poi il valente costruttore; l'ing. Giacinto Motta, autore del progetto per la parte elettrica e valoroso sostenitore poi dell'opera dinnanzi a critiche ed opposizioni; l'ing. Fantoli, che studiò magistralmente il regime dei corsi d'acqua; l'ing. Gonzales, direttore dell'azienda municipale, coi suoi giovani e valenti collaboratori. Lo specchiato disinteresse di chi aveva assunto l'iniziativa, il suo illuminato civismo, gli permisero di sorpassare molte formalità burocratiche, di adotpratica delle più delicate venne risolta con larghi criteri di equità: i compensi pattuiti a favore della provincia di Sondrio servirono a dirimere l'opposizione sorta nell'alta Valtellina, contro il progetto, in quanto trasportava altrove l'energia dovuta a quei corsi d'acqua che più volte furono causa di disastri ai paesi di quella regione.

Ben a ragione il Consiglio Comunale di Milano il 26 luglio 1909 stabiliva che la centrale idroelettrica fosse intitolata a Giuseppe Ponzio, all'iniziatore e pertinace sostenitore di quell'opera, che

purtroppo non aveva potuto veder compiuta, sebbene la costruzione, in mezzo a grandi difficoltà d'ogni genere, sia stata un miracolo di rapidità. Quando già da oltre due anni l'impianto funzionava regolarmente, la delibera consigliare rivestì forma concreta con l'apposizione nell'interno del-

IMPIANTO IDROELETTRICO DI GROSSOTTO: LA CONDOTTA FORZATA. (Fot. Ferrario).

l'edificio di una lapide, che venne solennemente inaugurata il 22 luglio 1913, con un largo concorso di autorità, di rappresentanze, di tecnici, di amici ed estimatori che convennero lassù a Grosotto per invito del Municipio di Milano ad onorare la memoria di Giuseppe Ponzio.

Le concessioni che il Comune di Milano aveva potuto assicurarsi, nella aspra competizione per l'accaparramento di forze idrauliche, comprendevano quattro diverse derivazioni dall'alta Adda ed una dal torrente Roasco, suo affluente di destra; nel giugno 1907 il Consiglio Comunale deliberava di procedere subito direttamente all'esecuzione del primo impianto idroelettrico, quello detto di Grossotto sull' Adda, con derivazione alle Prese, che poteva da solo bastare per diversi anni alle richieste presumibili di energia. Alla centrale di Grossotto poteva allacciarsi con limitato dispendio una secondaria a Mazzo, a valle della prima; le altre due derivazioni dall'Adda concesse sono l'una a monte presso Ceppina, per scaricarsi alle Prese sopra la derivazione principale, l'altra invece a valle presso Tirano, così che complessivamente verrebbe pressochè interamente utilizzata la pendenza del fiume nel tratto da Bormio a Tirano. Le acque del Roasco, dopo lo scarico dell'impianto progettatovi, potrebbero essere convogliate nel canale dell' impianto di Mazzo. È tutto un com-

GROSSOTTO: VEDUTA GENERALE.

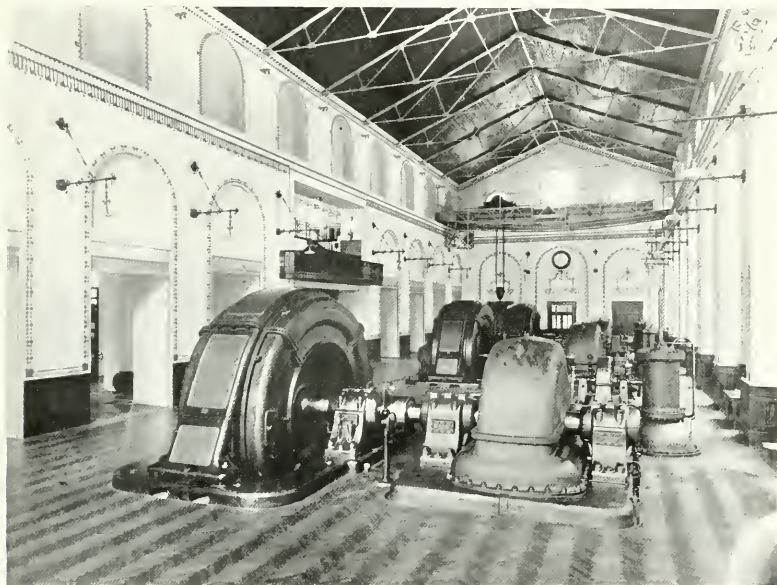
(Le tre civiltà: Il Castello Visconteo, la Chiesa, l'Officina).

(Fot. Ferrario)

plesso organico che, interamente eseguito, permetterebbe il trasporto con una sola linea di oltre 50000 cavalli di forza. Dalle vicine centrali di Mazzo e del Roasco la corrente potrebbe essere condotta alla tensione di 10000 volts, alla quale è generata, fino alla maggior centrale di Grossotto, dove viene elevata a 65000 volts con quella ivi prodotta a 10000; nelle future stazioni generatrici alle Prese ed a Tirano l'elevazione di tensione dovrà essere eseguita in luogo, atteso il maggior percorso.

La derivazione è fatta sulla sponda sinistra dell'Adda nella località detta Le Prese, mediante una diga in calcestruzzo di cemento sopra una palificata di rotaie, rivestita di conci di granito, fortemente impostata contro la roccia alla destra. La quantità d'acqua da derivarsi secondo la concessione governativa è di mc. 4,5 al 1" per tutto l'anno, elevabile a mc. 6.5 per 300 giorni dell'anno; poichè il salto utile è di m. 324,50, si ha una forza teorica di 19470 cavalli nel primo caso, di 28120 nel secondo, con una media di cavalli 26700. Particolare cura si è avuta, attesa principalmente l'altezza rilevante della caduta, perchè giunga il più possibilmente limpida l'acqua alle turbine. Dalle quattro porte della bocca di presa, munite di paratoie in ferro, l'acqua passa in un *canale moderatore* lungo 150 m. che costeggia un *bacino di deposito* di oltre 2000 mq. di superficie, con tre scaricatori di fondo. Nella stagione invernale l'acqua, che è abbastanza limpida, dal canale moderatore passa direttamente in quello di derivazione, evitando il pericolo del gelo; d'estate invece l'acqua, che è generalmente torbida e trascina molti mate-

GROSSOTTO: LA CENTRALE ELETTRICA « GIUSEPPE PONZIO ». (Fot. Ferrario).

riali, passa nel bacino di deposito, sorpassando prima una soglia elevata; da quel bacino per altra soglia passa nel canale di derivazione. Il canale moderatore, che ha una portata molto maggiore di quella destinata a passare in quello di derivazione, scarica tutto l'eccesso nel fiume, liberando sante una massa formata da deiezione di un torrente; si eseguì una riparazione che dà ad un tempo una maggiore guarentigia contro futuri danni; si è reso anche più robusto il rivestimento in vivo dell'edificio di presa che aveva sofferto qualche danno dall'impeto furioso delle acque. Anche il

GROSSOTTO: INTERNO DELLA CENTRALE ELETTRICA « GIUSEPPE PONZIO ». (Fot. Ferrario).

le acque dai materiali più grossi, mentre i più minuti sono trattenuti dalle soglie e da apposite depressioni del canale o si depositano sul fondo del bacino. Completano le opere di presa, lo scaricatore sulla destra della diga, la scala di rimonta del pesce, la casina di manovra.

Il canale propriamente detto ha una lunghezza di circa 12 chilometri, dei quali oltre due terzi in galleria naturale, il restante in galleria artificiale. Lo straordinario nubifragio dell'agosto 1911 ha arrecato danni ad un tratto di galleria sottopas- canale presenta sfioratori per regolare la portata ed uno scaricatore di fondo, coperti.

All'estremità del canale si ha il bacino di decantazione e riserva: le condizioni del suolo in questa località non permisero che fosse collocato a monte delle tre vasche di carico, ma si è risolto il problema con un prolungamento del canale di arrivo fino a questo bacino di oltre 2000 mq. di superficie e della capacità di più che 1000 metri cubi: un canale di ritorno in contropendenza conduce da questo l'acqua alle vasche. Con una op-

portuna disposizione di paratoie si può immettere l'acqua o direttamente in ciascuna delle vasche di carico o passando pel bacino di decantazione, che serve anche da regolatore.

Nei tratti di canale di arrivo e di ritorno, compresi tra le vasche, è praticato uno *sfioratore coperto* a pozzetti verticali entro il muro di sostegno perchè possa funzionare anche in tempo di gelo. Tanto questi sfioratori quanto gli scarichi di fondo del bacino, mettono capo ad una vasca e da questa, non permettendo le condizioni del suolo di stabilire un ordinario scaricatore in muratura, scende fino al canale di scarico della centrale uno scaricatore costituito da un tubo d'acciaio di m. 0,80 di diametro; apposite disposizioni impediscono che l'acqua abbia in qualsiasi momento a trovarvisi sotto pressione.

La condotta forzata è costituita da tre grandi tubi d'acciaio con diametro che varia da m. 1,50 in alto a m. 1,10 in basso; la lunghezza di ogni tubo è di m. 550 circa. Il dislivello utile tra il pelo d'acqua normale nelle vasche di carico e quello del canale di scarico alle turbine è di m. 325,50.

L'edificio della centrale di Grossotto presenta verso il fiume una fronte di m. 67,20, costituita da un corpo di fabbrica principale di m. 48,90 a dieci campate, fiancheggiato da due corpi minori a due campate ciascuno. Il corpo principale ha due ordini di dieci ampi finestroni a ciascuno dei quali in altezza corrispondono due piani; i corpi minori hanno un solo ordine di eguali finestroni. Nella fronte verso monte la parte centrale è costituita dal solo salone dei motori ed alternatori che ha l'altezza dei fabbricati laterali, ma libero internamente fino al tetto; è un locale veramente imponente per le sue dimensioni di 47 m. di lunghezza per 15 di larghezza. Sulla fronte a valle invece in apposita galleria sono collocati i trasformatori e nei diversi piani, tutti i congegni elettrici occor-

GROSSOTTO: UNA TURBINA DELLA CENTRALE ELETTRICA.

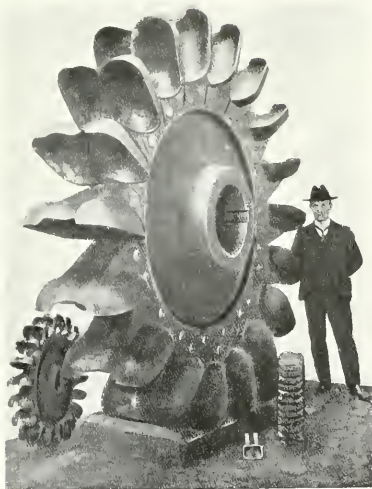
renti alla trasformazione; in questa parte troveranno posto anche i trasformatori della corrente prodotta a Mazzo ed al Roasco.

Semplice nelle sue linee, l'edificio della centrale non manca di una sobria eleganza nella sua massa imponente, perfettamente adatta allo scopo e rispondente al carattere di una costruzione di questo genere.

Nel salone hanno posto i tre gruppi generatori della corrente; ogni turbina riceve l'acqua da uno dei tubi, mette in moto l'alternatore che ha accoppiato e la corrente trifase prodotta da questa passa al suo particolare trasformatore. Queste potenti turbine, opera egregia dell'industria nazionale, sono tra le maggiori costrutte in Europa: ciascuna di esse è destinata ad un volume d'acqua normale di 3700 l. al 1'' con una caduta utile di m. 318 che con una velocità di 315 giri al 1' dà la potenza di 10500 cavalli-vapore, elevabile a 12000, quando, a completa apertura delle saracinesche, il volume sia portato a 3700 l. al 1''.

Le turbine sono del tipo Pelton, ad asse orizzontale, a ruota unica in acciaio, con pale d'acciaio smerigliate, e con due distributori o iniettori. Non è qui il luogo di descrivere le ingegnose disposizioni per la regolazione, l'arresto e la messa in moto, per l'attutimento degli urti.

Uno dei gruppi basta ad utilizzare la portata nelle epoche di maggior magra, due gruppi quando invece siavi pieno carico: uno, a vicenda, rimane sempre in riserva.

Gli alternatori sono del tipo ad induttore rotante: questo, che ha 16 poli, pesa 35000 Kg.; lo statore ne pesa oltre 48000.

RUOTE DELLE TURBINE PRINCIPALE E SECONDARIA NELLA CENTRALE ELETTRICA.

Oltre alle tre grandi turbine accoppiate agli alternatori, sonvene due più piccole, di 480 cavalli ciascuna, a 630 giri, che azionano due dinamo a corrente continua per l'eccitazione e per i servizi della centrale: sono poste negli intervalli delle tre maggiori e sono alimentate ciascuna da una tubazione trasversale che collega due delle grandi condotte forzate contigue, così che con opportuni movimenti di paratoie possono ricevere l'acqua dall'una o dall'altra o da entrambe le condotte forzate.

Sorvoliamo su tutto l'apparato elettrico per dire

un'ultima parola sulla linea di trasmissione. Si è scelto come più breve e più conveniente per questa il passaggio per la valle Camonica in luogo di quello lungo il Lario e l'Adda percorso dalla ferrovia o l'altro carreggiabile per l'Aprica. Dalla centrale di Grossotto la linea sale tosto al passo del Mortirolo all'altezza di 1910 metri s. m. e di là scende ad Edolo, percorre la valle Camonica fino a Lovere e successivamente la valle Cavallina; dopo raggiunto il piano, l'attraversa direttamente fino al punto d'arrivo, la centrale termica di piazza Trento a Milano, con un percorso totale di circa 150 Km. Quattro cabine di smistamento sono collocate lungo la linea a Edolo, Breno, Piangaiano (Endine) ed Arcene.

La linea è costituita da due palificazioni distinte scostate tra loro da 8 a 10 metri; le campate sono normalmente di 200 m. Ogni palo normale, in traliccio di ferro, è alto 20 m. fuori terra ed ha il peso di circa 13 quintali: per ora passano tre treccie su ciascuna palificazione, ma queste sono calcolate e disposte per poterne ricevere sei, quando l'aumentata richiesta di energia porterà ad eseguire gli altri impianti sussidiari a quello di Grossotto.

La nostra sommaria descrizione si arresta all'officina ricevitrice, donde l'energia si irradia agli scopi di produrre luce, di sollevare acque, di trainare carrozzoni, di trasformare la materia in mille guise per opera delle più disparate industrie con innegabili importanti vantaggi economici e sociali.

Colpisce il pensiero questa forza bruta della Natura prodotta presso i ghiacciai alpini ed adoperata nei modi più svariati in una grande città; ma la riflessione ci porta a riconoscere la somma di lavoro umano impiegata in un'opera di tal fatta, i tesori di ingegno, di studio, di volontà che ha richiesto il compimento di un così grande disegno; ci porta ad ammirare chi l'ha ideato e coloro che l'hanno degnamente compiuto.

R. R.

LAPIDE MURATA SULLA CENTRALE ELETTRICA DI GROSSOTTO.

FILIPPO CARCANO: IL BUON PASTORE.

IN MEMORIAM: FILIPPO CARCANO.

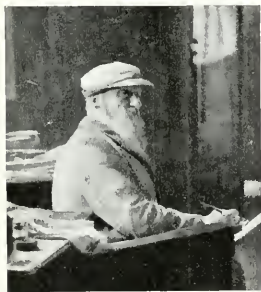
N questo mese, nel diciannovesimo giorno del 1914, è morto a Milano dov'era nato nel 1841 e dove aveva quasi ininterrottamente vissuto, Filippo Carcano; il Maestro della pittura lombarda come si continuava a dirlo. Il maestro, però, da tempo era morto.

Morto all'arte, morto alla propria arte per la quale ormai più nulla poteva aggiungere al molto che aveva dato, Filippo Carcano si sopraviveva.

FILIPPO CARCANO.

(Dall'*Illustrazione*).

Pure il suo sopravivere non mancava di attrattive. Poichè egli era animato da una illusione di progredimento che, se lo spingeva a tentativi da sembrare aberrazioni, non poteva a meno di mantenergli continua l'ammirazione dei più, della massa sempre aliena dal rompere il grigiore della propria pigrizia intellettuale col raggio di luce dell'idolo nuovo. Così, recentemente, potè essere segnalato con benignità un suo tentativo — la pittura-scultura, intesa a materializzare le distanze dei piani — che non si potrà giudicare prima della prossima Biennale Veneziana dove dicesi debba figurare, ma che, a quanto se ne è potuto sapere, sembra destinata ad essere soltanto nuova prova di quella illusione che ho detto avere animato il sopravivere dell'artista.

Già nella Decima Internazionale veneziana, nella sua saletta di acquarelli orientali, il Carcano parve moribondo se non morto all'arte. Ma forse prima ancora egli era sul declinare, ed ineluttabilmente proseguiva nella discesa della sua parabola da quando aveva voluto superarsi « sovrapponendo » nella propria opera il poeta al verista. Egli intuì sì che superarsi era necessario; ma non vide come. Anzi, non credette d'aver compiuto tutto il suo còmpito con quel trapasso dall'accademismo convenzionale al verismo dell'aria aperta che fece di

lui il rivoluzionario, l'innovatore, ed il maestro della pittura di paese.

Preso posto d'avanguardia a vent'anni, a trenta o poco più si faceva accusare, per « La lezione di ballo », di essersi messo al servizio della camera ottica e di adorare con la testa nella polvere la fotografia; accusa che egli doveva vittoriosamente respingere dipingendo subito dopo « La partita al quadro che il concetto ideale o mistico voluto dall'artista è nella sua unità ottenuto ». Giudizio simile, invero, può lasciar pensare erroneo e il parlare di « sovrapposizione » per Filippo Carcano ed il solo dubitare che egli abbia aggiunto qualche cosa al pittore verista; ma bisogna anche osservare che, intanto, per conto suo, il Previati ha tagliato tutti i suoi ponti quando ha voluto espri-

FILIPPO CARCANO: CAMPAGNA D'ORSENIGO (BRIANZA). (Fot. T. Filippi).

biliardo » in un ambiente dove prender fotografia del soggetto non sarebbe stato possibile senza abbattere un'intera parete.

Nel 1882, con « La Piazza di San Marco a Venezia », vince il premio Principe Umberto; nel '98, alla Triennale di Torino, suscita critiche e critiche « sovrapponendo » il poeta al pittore in « Fra cielo e terra »; nel '97 vince nuovamente il Principe Umberto con quel « Cristo che bacia l'umanità » del quale il Previati, relatore, ebbe a scrivere essere « tale l'energia pittorica con cui la luminosità del cielo avvolge le varie parti del

mere come sentiva. Così appunto come fece il Carcano quando volle dipingere quel che vedeva e non che gli insegnava l'Hayez all'Accademia.

La personalità artistica di Filippo Carcano può essere dunque chiusa nei limiti del verista che per certi aspetti fu il Verga della pittura, del paesista che spalancò le sue arieggiate lontananze montuose di fronte alle scenografie chiuse degli ultimi romantici.

Quando, abbastanza recentemente, il Carcano sostenne che senza vero non si fa niente, ma anche che pure senza fantasia non si fa niente perchè

FILIPPO CARCANO: LA BORSA DI GIUDA.

al vero bisogna aggiungere l'artista, si poteva credergli sulla parola. Ma soltanto sulla parola! Non sul fatto, improbo per lui.

Filippo Carcano venne chiamato maestro anche quando non era, nel migliore dei casi, che un cattivo discepolo di se stesso, ma — fecondo, versatile, equilibrato, tenace — fruttificò meravigliosamente sul nuovo fiorir d'arte da lui iniziato: trattò innumerevoli generi e sparse la propria produzione dovunque. Il troppo che fece verrà eliminato certo come sempre avviene quand'è l'ora dello spassionato calcolo dei valori, ma rimarrà di lui ancor tanto da far ritenere nel vero chi ha scritto meritare Filippo Carcano di stare accanto ai maestri della grande tradizione italiana.

GIANNETTO BISI.

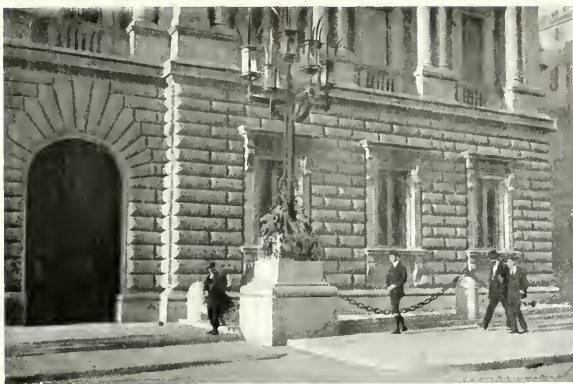
L'*Emporium* si è occupato in varie riprese di Filippo Carcano, illustrandone le migliori opere. Cfr. i fasc. di Luglio 1897 (L'Esposizione di Brera) - Giugno 1899 (Studio biografico) - Agosto 1903 (Esposizione della Permanente) - Settembre 1910 (IX Esposizione di Venezia) - Aprile 1911 (Esposizione degli Acquerellisti lombardi) - Ottobre 1912 (Esposizione di Brera).

CRONACHETTA ARTISTICA.

LA NUOVA SEDE DEL MINISTERO D'AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO.

Il governo italiano, trasportata in Roma la capitale, dovette installare i suoi vari uffici in locali esistenti (di regola trattavasi di vecchi monasteri) male adatti alla nuova destinazione, e che ben presto diventarono insufficienti pe 'l rapido svilupparsi di tutti i servizi.

Il ministero di agricoltura fu collocato nell'antico palazzo di via della Stamperia, che fu già dimora di donna Olimpia Panfili e che oggi è sede dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni; palazzo che recentemente ancòra ha subìto trasformazioni

PALAZZO DEL MINISTERO D'AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO — PROSPETTO SU LA VIA VENTI SETTEMBRE.

PALAZZO DEL MINISTERO DI A. I. C. — PARTICOLARE DELLA FACCIATA COL FANALE IN FERRO BATTUTO DI ALBERTO GERARDI.

ed aggiunte in seguito al prolungamento ed alla sistemazione di via del Tritone.

Ben presto però l'edificio divenne insufficiente, e i vari uffici del ministero cominciarono ad espandersi nelle vicine case da pigione, occupandone piani interi. Ma anche questi locali, male adatti allo scopo cui erano destinati (gli uffici, infatti, richiedono ampi corridoi di disimpegno e facili comunicazioni, tutti requisiti che raramente si realizzano nelle private abitazioni), non bastarono più e alcuni uffici dovettero traslocare in località più o meno vicine, con quanto svantaggio dei servizi è facile imaginare.

Il crescente rincaro degli alloggi e la difficoltà di trovarne dei nuovi fece sì che all' Amministrazione dello Stato s' imponesse il problema della opportunità e della convenienza economica di costruire nuove ed apposite sedi per i propri uffici.

Fu così che s'iniziò la costruzione del palazzo per la Cassa dei Depositi e Prestiti, dell'edificio per la Cassa di Risparmio, e, con più modesti mezzi, quella del nuovo ministero di agricoltura, industria e commercio, che costò circa 23 lire a metro cubo di edificio utilizzato.

La ubicazione su la via XX Settembre fu suggerita dalla circostanza che colà il ministero possedeva, annessa al museo agrario, una vasta zona di terreno destinata ad orto sperimentale, e che

PALAZZO DEL MINISTERO DI A. I. C.
L'INGRESSO AGLI APPARTAMENTI DEL MINISTRO

formava parte dell'ex-convento di Santa Maria della Vittoria.

Alcuni studi preliminari per la costruzione su quell'area di un edificio per il ministero di agricoltura furono compilati dall'architetto Koch, cui la Roma moderna deve molte pregevoli costruzioni, come il palazzo della Banca d'Italia e la sistemazione edilizia dell'esedra di Termini.

PALAZZO DEL MINISTERO DI A. I. C. — L'ATRIO.

Ma l'edificio da lui progettato quando i servizi dipendenti da quel dicastero erano ancòra in uno stato embrionale risultò insufficiente.

Sicchè, quando fu stabilito di provvedere all'effettiva costruzione del nuovo edificio, si dovette far procedere a nuovi studi, affidandone l'incarico all'ing. del Genio Civile cav. Edoardo Cavagnari che, sin dal suo ingresso nell'Amministrazione dello Stato, si era perfezionato in studi architettonici.

L'edificio da lui progettato constava di sette piani oltre ai sotto-tetti. Per mantenere però la spesa entro i limiti eccessivamente modesti di lire 2.700.000 per un edificio che pur misurava un volume complessivo di circa 200.000 metri cubi, egli aveva ideato una decorazione molto sobria, tanto che parve non rispondente all'importanza che doveva avere la sede del ministero dell'industria e dell'agricoltura nazionale.

Il ministro del tempo, on. Cocco-Ortu, desiderando che il prospetto principale dell'edificio verso la via XX Settembre avesse aspetto pari all'importanza dell'edificio stesso, e tenuto conto dell'ambiente artistico nel quale sorgeva, affidò all'architetto Castellucci, valente funzionario dell'ufficio regionale dei monumenti per la Toscana, l'incarico di studiare una nuova facciata che si adattasse ai movimenti delle masse ed all'altezza dei piani progettati dall'ing. Cavagnari.

Il Castellucci propose un disegno che si inspirava alle linee puramente classiche del noto palazzo Ugoccioni, che sorge in Firenze di fronte a Palazzo Vecchio e che da taluno fu perfino attribuito a Michelangelo Buonarroti.

Sostanzialmente la facciata progettata dal Castellucci conteneva la sovrapposizione dei tre ordini architettonici: quello rustico, alto circa 8 metri; quello ionico, alto circa metri 6,50 (corrispondente al piano nobile del progetto Cavagnari), e quello

composito, alto circa 9 metri e corrispondente a gli ultimi due piani del progetto stesso.

Ritiratosi l'ing. Cavagnari ed incaricato della direzione dei lavori e del progetto esecutivo l'ingegnere del Genio Civile cav. Giuseppe Canonica, questi cercò sùbito di armonizzare il resto dell'edificio co 'l nuovo disegno del prospetto.

E poi che questo presentava, fra l'altezza dei vari ordini architettonici, una sproporzione che non si verifica nel prospetto del palazzo Ugoccioni e che è contraria alle regole classiche, l'ing. Canonica, persuaso che tale sproporzione non era la conseguenza di nessuna necessità costruttiva, cercò il modo di riportare il prospetto alle proporzioni classiche.

Ed in vero l'altezza di metri 6.50, assegnata all'ordine ionico, avrebbe obbligato a tenere di quest'altezza tutto il piano nobile, anche nelle parti destinate ad uso di ufficio e non ad ambienti di rappresentanza.

A tal fine è opportuno tener presente che l'assieme dell'edificio è stato successivamente studiato in modo da raggruppare verso la via XX Settembre tutti gli ambienti di rappresentanza (sale di ricevimento e di studio del ministro e del sotto-segretario, sala per le adunanze, ecc.), destinando ai diversi servizi la restante parte dell'edificio.

Portando in vece ad 8 metri circa l'altezza dei due ordini è stato possibile far corrispondere ad ogni piano del prospetto verso la via XX Settembre due piani degli ambienti destinati ad uso di ufficio.

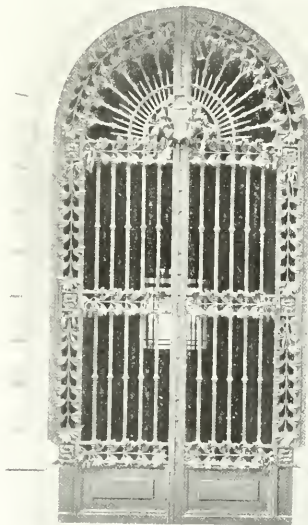
Con ciò si è realizzato un notevole guadagno, non solo sotto il punto di vista artistico, ma anche sotto quello economico, in quanto che, pur assegnando a gli ambienti di ufficio altezze giuste e superiori a quelle delle ordinarie case d'abitazione, l'edificio è risultato composto da otto anzi che da sette piani.

I due ordini architettonici, ionico e composito, comprendono così un solo piano per ciascuno.

Altre modificazioni furono fatte dal Canonica al progetto Castellucci. Esse consistono principalmente:

Nella sostituzione del terrazzo al tetto alla fiorentina, ciò che rende più intonato l'edificio all'ambiente in cui sorge.

Nel sopprimere l'arretramento di circa cinque metri, che rispetto all'ordine inferiore presentava, secondo il progetto Castellucci, la parte centrale dell'ordine composito. Tale arretramento, data la strettezza della strada, avrebbe fatto prospetticamente abbassare di circa 5 metri il cornicione in corrispondenza delle cinque finestre centrali dell'edificio e avrebbe dato ai due corpi lievemente sporgenti quasi l'aspetto di due torri.

Nell'aver sostituito nell'ordine rustico delle fi-

PALAZZO DEL MINISTERO DI A. I. C.
ALBERTO GERARDI — CANCELLO IN FERRO BATTUTO.

nestre rettangolari con stipiti e cornici a quelle arcuate, delle stesse dimensioni, adottate per gli archi dei portoni.

Tutto il resto dell'edificio, studiato dall'ing. Canonica con la collaborazione di valenti funzionari quali l'ing. Del Bufalo, gli architetti Luswergh, Garafoli e Zoppi, armonizza con le linee puramente classiche del prospetto.

Si entra nell'edificio a traverso un atrio grandioso, decorato con ventidue colonne di granito rosso di Baveno e con altorilievi del Calori e del D'Amore.

L'atrio comunica verso strada con cinque aper-

ture chiuse da cancelli di ferro battuto, pregevoli opere di un giovine artista romano, Alberto Gerardi, che vinse la gara bandita fra ditte specialiste di rinomata fama, fra cui il Franci di Siena. Al Gerardi si debbono pure la cancellata ed i fanali su la via XX Settembre.

Gli altorilievi del Calori e del D'Amore rappresentano figure allegoriche dell'industria, dell'agricoltura e del commercio.

Dall'atrio, che è inspirato alle linee di Baldassarre Peruzzi, si accede sia alla scala d'onore, sia, mediante una galleria di aspetto, ai due grandi scaloni e a gli ascensori che conducono a gli uffici.

La scala d'onore, di stile essa pure classico, è ornata con pregevoli marmi finemente lavorati dal Rossi. Dall'alto, a traverso un lucernario disegnato da Emilio Cambellotti ed eseguito dal Picchiarini, scende una luce gradevole.

Le sale di rappresentanza del ministro e quelle del sotto-segretario sono ornate con affreschi e

PALAZZO DEL MINISTERO DI A. I. C.
GIUSEPPE CELLINI — ALLEGORIA DELL'INDUSTRIA.

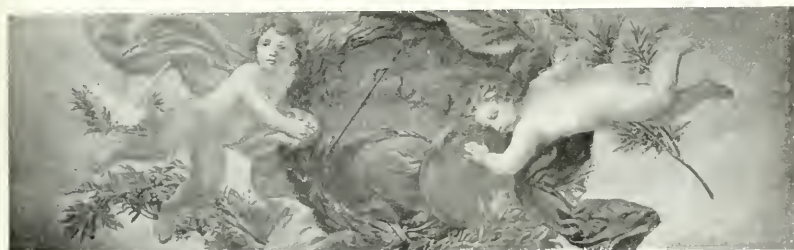
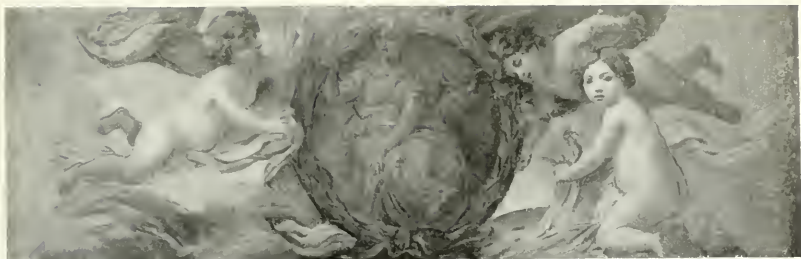
PALAZZO DEL MINISTERO DI A. I. C.
GIUSEPPE CELLINI — ALLEGORIA DEL COMMERCIO.

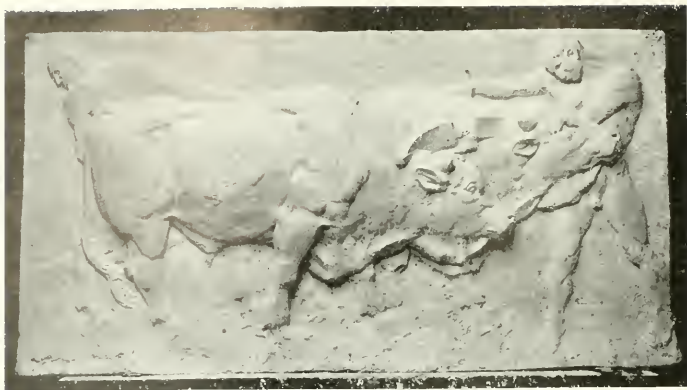
quadri del prof. Giuseppe Cellini, della Scuola di Belle Arti di Roma, di Mario Urbani, del prof. G. Umberto Vico, di Giovanni Mario Mattaloni, del Pullini e del Paloscia.

Speciale importanza assumerà la sala dei Consigli superiori, decorata dal prof. Petroni, di Napoli.

Per le sale di questo nuovo edificio il pittore prof. Volpe, di Napoli, ha eseguito due ritratti delle Loro Maestà di grandezza al vero, mentre due busti sono stati eseguiti dagli scultori Amleto Cataldi e Giovanni Prini.

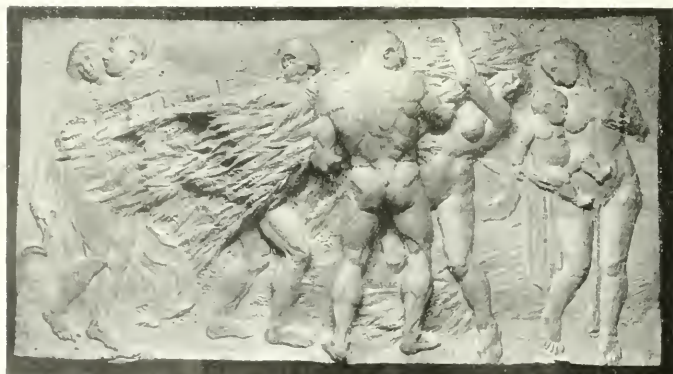
La pratica disposizione degli uffici è dovuta ad un egregio funzionario, l'ing. comm. Giuseppe Marmiroli, capo-divisione ai ministero stesso, che rappresentava a punto il ministero presso l'ufficio tecnico e a cui era stata affidata la sorveglianza dei lavori e l'intera gestione amministrativa.

I due sotterranei contengono l'archivio di deposito, i magazzini dell'ufficio economato e cassa, l'archivio delle privative ed i locali di deposito della

IL GRANO, L'UVA, I POMI, L'OLIVO — FREGI ALLEGORICI DI GIUSEPPE CELLINI.

(ROMA. PALAZZO DEL MINISTERO DI A. I. C.).

PALAZZO DEL MINISTERO DI A. I. C. — BENEDETTO D'AMORE: L'ARATRO (BASSORILIEVO NELL'ATRIO).

biblioteca. Al piano terreno sono stati disposti gli uffici con cui il pubblico è in più frequente contatto, come l'ufficio dei brevetti, le sale di lettura della biblioteca, l'economato e cassa e la ragioneria. Al primo piano nobile si trovano i saloni e gli appartamenti del ministro; al secondo piano è l'ispettorato delle miniere e al terzo gli appartamenti e i gabinetti del sotto-segretario di Stato. Negli altri tre piani sono le direzioni generali dell'agricoltura, delle acque, demani e foreste, del Credito e della Previdenza, della Statistica, l'ispettorato generale dell'insegnamento industriale e tutti gli altri uffici dell'amministrazione centrale.

In somma, con questa nuova sede del ministero di A. I. C. non si è voluto elevare un monumento, pur tenendo conto delle esigenze estetiche di un pubblico edificio. Tale il criterio cui si è inspirato l'ufficio tecnico, secondato dalla buona volontà dell'impresa. Così che non c'è stato bisogno, questa volta, di ricorrere a nessun arbitrato e a nessun lodo, perchè i lavori sono stati condotti e terminati senza dar luogo ad alcuna contestazione.

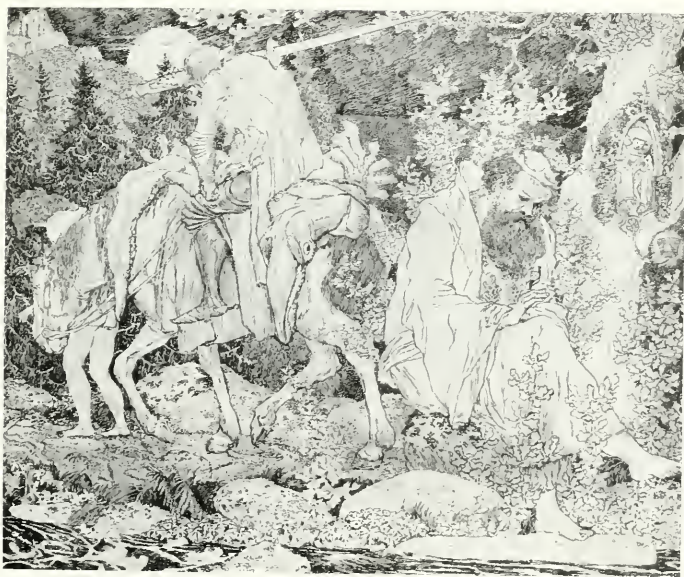
NICOLA DE ALDISIO.

PALAZZO DEL MINISTERO DI A. I. C. — BENEDETTO D'AMORE: IL RACCOLTO (BASSORILIEVO NELL'ATRIO).

EDWIN SCHARFF — CAVALIERI (ACQUAFORTE)
(Dalla *Kunst für Alle*)

ALLA « SECESSIONE » DI MONACO.

È aperta attualmente alla « Secessione » di Monaco una mostra che esula dalla consuetudine di mettere in mostra uno o due dei migliori maestri per far posto ai cultori del bianco e nero; alle opere a disegno, incisioni o litografie, alle quali fanno tanta concorrenza, con la loro maggiore importanza esecutiva, quelle pittoriche e scultoree. Si sa che nelle mostre con « Sezione di bianco e nero » il pubblico si stanca troppo osservando quadri e statue per potere poi dedicare adeguata attenzione alla sezione.

Ma sembra che questa condizione di inferiorità non abbia danneggiato i disegnatori di Monaco: anzi, il disconoscimento li avrebbe maggiormente stimolati ad affermare il loro sforzo. Così a quanto ne riferisce M. K. Rohe nel fascicolo di febbraio della *Kunst für Alle*.

L'articolista, premesso che la mostra è ottima

FERDINAND STAEGER — LA SAGGEZZA E LA FORZA (ACQUAFORTE).
(Dalla *Kunst für Alle*)

nel suo assieme ed angnratosi che abbia a ripetersi, ricorda, in lunga rassegna, molti tra gli espositori: Edoardo Scharff, un giovane, già noto come ritrattista, che in due soli anni di produzione nel del vero; Habermanns elegantissimo nei suoi disegni a tinte tenui; Käthe Kolwitz dal disegno fermo e sicuro, che diventa meraviglioso in una « Donna col bimbo morto »; Winternitz dal disegno fine e

CARL SCHWALBACH — LAMENTO (LITOGRAFIA) Dalla *Kunst fur Alle*.

disegno ha saputo dare meravigliosa prova del proprio talento sinteticamente espressivo; Alois Kolb, di Lipsia, un po' guastato dal concetto preminentemente allegorico sempre e talvolta letterario; Schülein Jean Walter e Zeillinger che esauriscono le loro energie in una troppo formale riproduzione pieno di acutezza nell' interpretazione; Ludwig Herterich essenzialmente decorativo; rispettivamente molto espressivo e molto osservatore H. Gött e Lommel; Leo Samberger caratteristicamente selvaggio di temperamento; il berlinese Rössners con varie e notevoli xilografie; Kirchners con produ-

zione umoristica completata da altra paesistica. Poi, ancora, Hans Schüz, Eichlers, Pietzscho, Caspar, la moglie Caspar-Filser ed altri.

Notevoli per la loro interpretazione poetica Hollenberg e Braun: il primo con delle sensazioni vissute di grande sottigliezza, ed il secondo con disegni di paese eminentemente pittorici. Nella medesima considerazione si può tenere Paolo Burch.

Una sala di questa Mostra della « Secessione » di Monaco è dedicata all'Associazione Monacense dell'Arte del Libro; in un'altra, dedicata all'arte retrospettiva francese, figurano degnamente i grandi nomi di Daumier, Rops, Denis, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Degas, Millet e Rénoir.

FRANZ VON STUCK — TILLA DURIEUX IN « CIRCE » (PASTELLO).

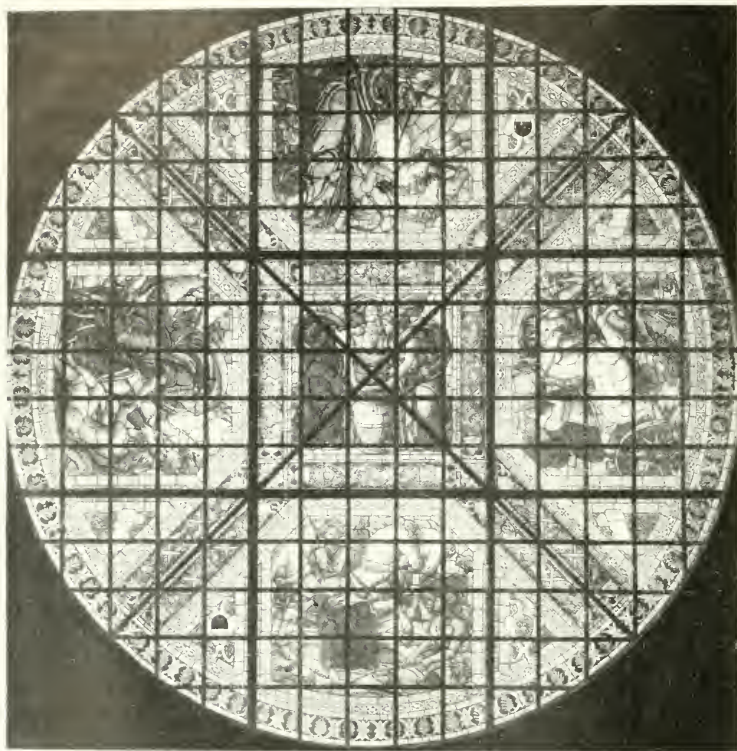
(Dalla *Kunst für Alle*)

Delle riproduzioni che diamo una è di Franz von Stuck che alla « Secessione » di Monaco ha due pastelli dell'attrice berlinese Tilla Durieux in « Circe », uno dei quali di grandissima espressione ottenuta magistralmente con pochi elementi formali.

IL SOFFITTO A VETRATA AL TEATRO VERDI DI FERRARA.

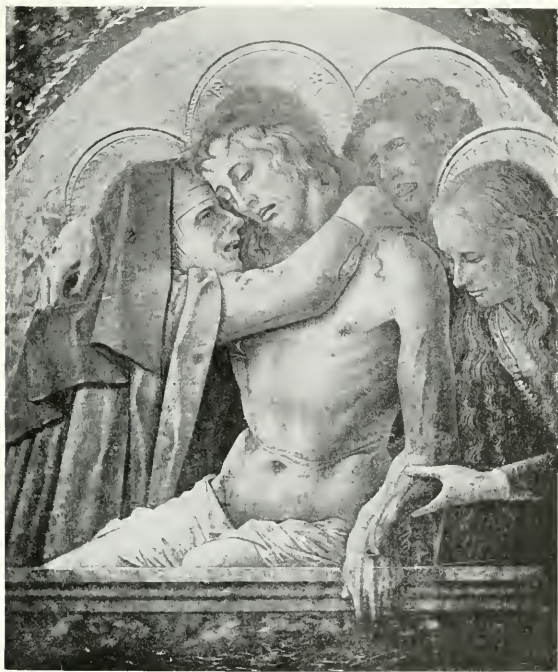
Gli architetti restauratori del *Teatro Verdi* di Ferrara (Fausto Finzi e il conte Mazza) hanno avuta l'idea di risolvere il soffitto con una vetrata che, certo, dà un effetto di gran lunga superiore a quello che non diano le volte ad affresco. E la vetrata è opera d'uno dei pittori decorativi italiani più originali e valorosi: il triestino Guido Marussig.

Il Marussig, in questa die' la sua maggiore concezione decorativa, ha raffigurate le ore del giorno, collocando nel centro il Tempo e le Parche. La vetrata, che misura oltre 50 mq. di superficie ed ha un diametro di 8 metri, è dipinta a colori molto vivaci ed è, quindi, festosissima. Sarebbe, certo, stato preferibile che l'artista l'avesse eseguita con l'unione di vetri colorati, riportandosi al metodo che si usò alle origini di quest'arte schiettamente nazionale: ma, date le misure dell'opera, ragioni di economia han dovuto senza dubbio impedirglielo.

a. l.

GUIDO MARUSSIG — VETRATA PEL TEATRO VERDI DI FERRARA.

(Fot. T. Filippi).

UN TINTORETTO, UN CRIVELLI ED UN MORONE AL « METROPOLITAN » NEWYORKESE.

Nel Bollettino di dicembre 1913 del « Metropolitan Museum » di New York è data notizia di tre opere di altrettanti grandi maestri nostri che in nisce *emozionante*; ecco la « Pietà » del Crivelli intensificare straordinariamente, nella lunetta, la virtuosità singolarissima, per la figurazione espressiva, di questo nostro artista; ecco infine il « Ritratto di Bartolomeo Bongo » del Moroni, ricchissimo di carattere e pieno di magnificenza decorativa.

CARLO CRIVELLI — LA PIETÀ. (Nuova York, Metropolitan Museum).

detto mese hanno fatto la loro comparsa tra gli altri pezzi di quella raccolta. Si tratta, come s'è detto nel titolo, di un Tintoretto, di un Crivelli e di un Morone: cioè, tre grandissimi. Le riproduzioni che diamo dei quadri mostrano come all'eccellenza dei nomi sia tutt'altro che inadeguata l'eccellenza delle opere.

Ecco, infatti, il « Ritratto di due fratelli » del Tintoretto, con una potenza di espressioni che il Bollettino del «Metropolitan» non certo a torto defi-

In realtà, tre opere tali che quanti si preoccupano di mantenere in Italia il nostro patrimonio artistico dovranno rammaricarsi di saperle oltre mare.

La sopradetta potenza espressiva dei « due fratelli » è davvero assai più cospicua di quella nota nei Tintoretto; la tristezza nel minore e la sofferenza nel maggiore dei due adolescenti sono anzi improntate con tanta fermezza da far pensare, giudicando da quanto è detto nel Bollettino del « Metropolitan Museum », che sia questo l'unico punto

TINTORETTO — RITRATTO DI DUE FRATELLI
(Nuova York, Metropolitan Museum).

sul quale possa fermarsi chi voglia negare la paternità dell'opera al Tintoretto. Poichè si tratta di una attribuzione; e non sono conosciuti nè la storia nè i soggetti di questo ritratto. Tuttavia, l'attribuzione è dovuta a competentissimi e basti ricordare tra questi M. Herbert Home.

L'aspetto generale del quadro è in armonia col carattere dei volti pallidi. Come cromatismo, il quadro è d'una bellezza sobria. Come esecuzione, mostra la rapidità ed il disprezzo del meticoloso proprî del Tintoretto.

Nota è, invece, la « Pietà » del Crivelli, che ha figurato in diverse esposizioni. Già della Collezione Bisenzo, di Roma, dov'era catalogata come un Mantegna, l'opera è stata descritta da più di un critico d'arte ed il Maneil Rushforth ebbe a giudicarla la rappresentazione migliore che si abbia della Pietà.

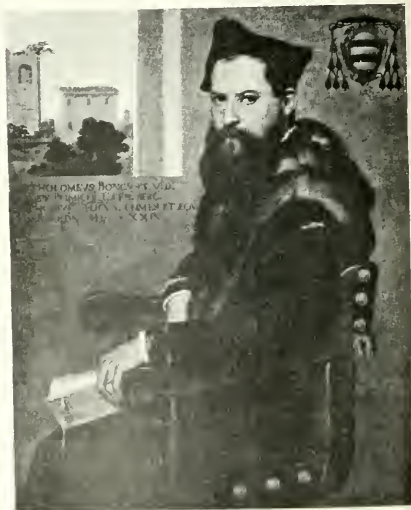
Si crede di poterla datare dall'anno 1485. Con una che trovasi al Boston Museum ed una posseduta da M. John Johnson, è questa la terza « Pietà » del Crivelli che gli americani possono vantare.

Il ritratto di G. B. Moroni, gloria bergamasca, è quello d'un Bartolomeo Bongo, dottore, canonico primario della Cattedrale di Bergamo, protonotario apostolico, conte e cavaliere.

Di mano non dell'artista è un'iscrizione con la data di morte del ritrattato, e così d'altra mano si ritiene lo stemma nell'angolo superiore destro: scudo d'argento attraversato da tre strisce rosse e sormontato dal cappello cardinalizio.

Del quadro ha parlato il Waagen, che ebbe ad esaminarlo quando si trovava nella raccolta Labouchère, dicendolo « ritratto di un ecclesiastico, con barba, ricoperto di pelliccia ed abito rosso, seduto in poltrona. . ».

È un ritratto questo che comprova quanto dell'autore ebbe a scrivere il Morelli. E cioè che quando egli (G. B. Moroni) riesce a penetrare nello interno dell'anima del soggetto ritrattato, i suoi ritratti sono degni di stare a paro con quelli di un emulo di Tiziano.

E potremo così concludere che sono un Tintoretto, un Crivelli ed un Moroni emulo di Tiziano che, in un mese, sono andati ad arricchire una raccolta estera.

G. B. MORONI — RITRATTO DI BARTOLOMEO BONGO.
(Nuova York, Metropolitan Museum).

IMPORTANTI SCAVI PROMOSSI DAL MUSEO BRITANNICO A CARCHEMIS (ASSIRIA).

Il governo inglese ha intrapreso da poco tempo fortunatissimi scavi, presso Gerablus, ove pare esistesse l'antica capitale dell'impero ittito, Carchemis.

Direttore degli scavi è il soprintendente del Museo Britannico, il quale ha ottenuto per la sua missione dal governo inglese e dalla munificenza

SOLDATI ASSIRI — BASSORILIEVO DELLA PORTA DEL RE.

SERVI PORTANTI ANIMALI AL SACRIFICIO (?).
BASSORILIEVO SUL BASAMENTO DELLA REGGIA.

UN SACRIFICIO (?) — BASSORILIEVO ITTITO ANTICHISSIMO

IL NUME DELLA CACCIA.
BASSORILIEVO SUL BASAMENTO DELLA REGGIA.

UN CORTEO REALE.
BASSORILIEVO SUL BASAMENTO DELLA REGGIA.

I COLOSSI TAURINI DI GUARDIA ALLA REGGIA.

DEITÀ ASSIRO-ITTITA DELL'VIII SEC. A. C. SCOPERTA A GERABLUS.

privata una grossa somma. L'Inghilterra pone mano a questi importanti lavori archeologici nel dubbio di essere prevenuta dalla Germania, la quale attualmente sta costruendo una linea ferroviaria presso l'Eufrate.

(Dall'*Illustrated London News*).

IN BIBLIOTECA.

A. THORBURN — *Chiudete gli occhi, bambini...*: traduzione di GINA DOGLIOTTI, con illustrazioni di MARY FARADAY e DOROTY NEWILL — Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron

G. B. PRUNAJ — *Visioni del passato:* racconti e leggende, con 16 acquerelli di A. MICHELI — Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron.

GIACOMO LO FORTE — *Ad hoc* (motti e frasi d'ogni giorno): 2ª edizione riveduta ed ampliata — Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron.

ENRICO CAPORALI — *La Natura secondo Pitagora* (Primo volume della Serie « La sapienza italica »), con cenni su Pitagora e la sua Scuola — Todi, Casa Editrice « Atanòr », 1914.

L'opera del Club Alpino Italiano nel primo suo cinquantennio (1863-1913): pubblicato per cura del Consiglio Direttivo — Torino, Officine Grafiche della S.T.E.N., 1913.

GIOVANNI RAJBERTI — *L'Arte di convitare:* a cura di GIULIO NATALI, disegni di GIUSEPPE MAZZONI — Genova, A. F. Formìggini, 1913

GIUSEPPE GIGLI — *Sigismondo Castromediano* — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

CYRANO DE BERGERAC — *Il Pedante gabbato ed altri scritti comici:* versione di UMBERTO FRACCHIA, illustrazioni di CIPRIANO E. OPPO — Genova, A. F. Formìggini, 1913.

GIOVANNI RABIZZANI — *Lorenzo Sterne* — Genova, A. F. Formìggini, 1914.

ARTURO JAHN RUSCONI — *L'Amore e la Gloria:* romanzo — Roma, C. A. Bontempelli, 1914.

SILVIO M. VISMARA — *La nuova arte della scuola dei Benedettini di Beuron* — Roma, Santa Maria Nuova, 1913.

Vol. XXXIX N. 231

EMPORIUM

RIVISTA·MENSILE ILLUSTRATA·D'ARTE ·LETTERATURA· SCIENZE·VARIETÀ

MARZO 1914

DIREZIONE·AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO·ITALIANO·D'ARTI·GRAFICHE
BERGAMO

Fascicolo L. 1. Estero L. 1.30

Fot. Rosemann.

RICHARD E. MILLER: LE SORELLE.

(Museo del Lussemburgo — Parigi).

EMPORIUM

VOL. XXXIX — MARZO 1914 — N. 231

ARTISTI CONTEMPORANEI: RICHARD EMILE MILLER.

NON pochi sono coloro che amano figurarsi il critico come una specie di poliziotto dell'arte, la cui soddisfazione maggiore consista nel potere acciuffare i trasgressori, veri o anche soltanto sospetti, delle leggi di un codice estetico assai vago e pure assai rigido e poterli trascinare sul banco degli accusati, assestando loro, abusivamente, sempre che se ne presenti l'opportunità, qualche buon pugno fra le costole o nelle reni.

Ebbene no; checchè se ne possa dire intorno a certi tavolini di caffè e stampare su certi ebdomadarii giornaletti di classe, un critico, degno davvero di tale titolo, il quale purtroppo si prodiga con la medesima facilità con cui si battezza artista chiunque partecipi ad un'esposizione con qualche opera di pittura o di scoltura, non si compiace punto a dilaniare, con gretto e maligno accanimento, la fama di questo o quell'artista giunto alla celebrità ed a stroncarne le opere nuovissime od anche di fare la voce grossa contro coloro che sono alle prime armi o che decidonsi a lasciare la via battuta con successo dai più per tentarne una diversa, che permetta loro di meglio manifestare e sviluppare la propria individualità. La sua gioia maggiore sta, invece, nello scoprire e nel rivelare al pubblico degli intelligenti e dei buongustai uno sconosciuto od un misconosciuto d'ingegno vivido e verace.

RICHARD EMILE MILLER.

Una delle volte che ho provato, schietto e profondo, tale nobile piacere spirituale, è stato nella sesta delle mostre internazionali di Venezia, dinanzi a due opere di un giovine pittore americano, di cui null'altro avevo visto prima di allora e di cui ignoravo perfino il nome.

Il pittore si chiamava Richard Emile Miller e le due tele di modeste dimensioni, l'una intitolata *La rammendatrice* e l'altra *La vecchia*, da lui mandate a Venezia, se pure non rivelavano ancora nè un'originalità spiccatamente personale di visione nè una novatrice audacia d'invenzione o di rievocazione del vero, richiamavano, però, l'attenzione ed imponevano poi l'ammirazione per savo-

rosità d'impasto cromatico e per fermezza minuziosa di segno, nonchè per realistica efficacia d'osservazione, per accorta grazia di composizione e per l'intensità psicologica delle due così differenti figure femminili messe in iscena in mezzo agli arredi caratteristici di una modesta ma pittoresca stanza di casa campagnola.

A riconfermare la gradevole impressione provata da me al primo incontro con la sua opera di pittore dovevano valere non poco i tre quadri, *Signora alla toletta*, *Madre e figlia* ed *Effetto di notte*, che il Miller esponeva di lì a due anni a Venezia e nei quali, con carezzevole morbidezza di modellazione e con accordo, ora delicato ed ora vivace, di tinte, glorificava la giovanile vaghezza muliebre nell'ambiente civettuolo dei signorili appartamenti moderni, ed anche più quelli di così varia ispirazione, presentati, sempre a Venezia, in occasione di una piccola mostra personale che egli vi tenne, con vivo e meritato successo,

RICHARD E. MILLER: LE DUE VECCHIETTE.
(Museo del Lussemburgo — Parigi).

RICHARD E. MILLER: MADRE E FIGLIA.

Fot. Filippi.

RICHARD E. MILLER: LA RAMMENDATRICE.

Fot. Filippi.

RICHARD E. MILLER: LA VECCHIA.

insieme col suo amico e compatriota Frederick Carl Frieseke e della quale io parlai, con ammirativa simpatia, sulle pagine dell'*Emporium* nell'agosto del 1909, così come non avevo mancato di segnalare ai miei cortesi e fedeli lettori le opere da lui esposte nel 1905 e nel 1907.

RICHARD E. MILLER: DINANZI ALLO SPECCHIO.

* * *

Nato, una quarantina d'anni fa, negli Stati Uniti d'America e precisamente a Saint-Louis, Richard Emile Miller sentì ben presto accendersi in sè la vocazione per l'arte e, avendo appreso con straordinaria facilità gli elementi del disegno e poi la più complessa tecnica della pittura ad olio e ad acquarello, potè anche abbastanza presto presentarsi al pubblico ed ottenerne il plauso incoraggiante.

I successi ottenuti in patria, però, non gli bastavano ed egli incominciò a sognare di quella Parigi, che i poeti, con enfatico entusiasmo ma non del tutto a torto, hanno proclamato, volta a volta, « Ville-Lumière » o « Cerveau du Monde » e la cui attrazione, se viva si esercita sui giovani artisti di ogni nazione d'Europa, si appalesa imperiosa in ispecie sugli Americani del Nord.

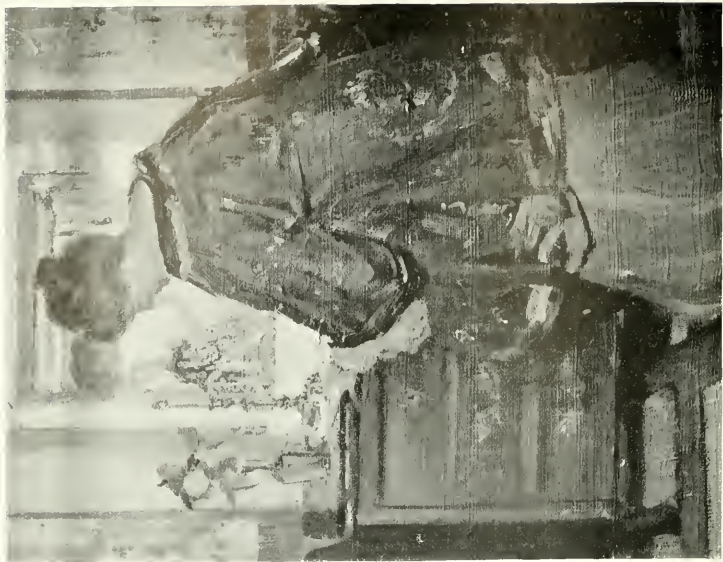
Anche il Miller non seppevi resistere a lungo e, lasciata l'America, si recò alla fine del 1896 a

Parigi, dove, per perfezionarsi nell'arte propria, s'iscrisse al pubblico corso di pittura di Benjamin Constant e di Jean-Paul Laurens. In esso, di lì a non molto, doveva venire a raggiungerlo Frederick Carl Friesèke, il quale per parecchi anni, sia durante il periodo delle prove incerte ed ancora oscure dinanzi al pubblico cosmopolita che frequenta gli annuali *Salons* parigini, sia durante il periodo susseguente dei primi successi, doveva essere suo indivisibile compagno, tanto che critici, amatori e confratelli d'arte si erano abituati a non parlare o scrivere dell'uno senza parlare o scrivere subito dopo dell'altro.

Fot. Rosemann.

RICHARD E. MILLER: NUDO FEMMINILE.

Il primo riconoscimento pubblico delle delicate gradevoli e sapienti sue doti di pittore, le quali, del resto, erano già state rilevate da più di un critico perspicace, il Miller l'ottenne, con una medaglia, al « *Salon de la Société des Artistes Français* » del 1900, ma il successo andò aumentando rapidamente di anno in anno, procurandogli altre

RICHARD F. MILLER: SULL'ERBA.

RICHARD E. MILLER: DINANZI AL CASSETTONE.

RICHARD F. MILLER: LA SOPRAVVESTE CINESE.

RICHARD E. MILLER: L'IDOLO CINESE.
(Museo Metropolitano — New-York).

medaglie, la croce della Legione d'onore e l'acquisto di due suoi quadri da parte del Museo del Lussemburgo e del Museo Civico del « Petit-Palais », tutto quanto, infine, costituisce in Francia la consacrazione ufficiale di un giovane artista, consacrazione che tanti agognano e che così pochi, specie fra gli stranieri, riescono ad ottenere.

RICHARD E. MILLER: VETTURINO DI PARIGI.

* * *

Se il Miller si avvicina al Frieseke per l'armoniosa grazia della composizione, per l'amabile eleganza della figurazione e per la vivace piacevolezza cromatica, che rende i quadri di entrambi graditi in particolar modo a coloro che alla pittura chiedono sopra tutto una sottile e squisita gioia delle pupille, egli non compiacesi, come lui, nella ricerca delle agili virtuosità di un pennello invaghito dei mobili effetti di luce, ma in compenso dimostra una maggiore fermezza di disegno e esercitarsi in un'assai più larga varietà di soggetti.

È così che, nell'opera già abbastanza numerosa di Richard Emile Miller, accanto ad alcune scene

RICHARD E. MILLER: RITRATTO DEL DOTT. BAUMGARTNER.

Fot. Roseman

RICARD E. MILLER: RITRAITO DI M. W.

d'intimità rusticana, come le due, da me innanzi ricordate, con le quali egli si presentò per la prima volta al pubblico italiano, se ne trovano parecchie di raffinata intimità signorile, in cui piacevolmente

RICHARD E. MILLER : EFFETTO DI NOTTE.

spiccano la gentilezza dei bambini e la leggiadria civettuola delle giovani signore, e, accanto a scene di caffè o di strada, fra cui mi piace di qui rammentare quel *Venditore ambulante di giocattoli*, che è forse il suo quadro più caratteristico efficace ed interessante, si trovano paesaggi, marine e ritratti muliebri e virili, nei quali ultimi alla magistrale evidenza rappresentativa si accoppia di sovente un'acuta intensità espressiva.

Ma ciò di cui va sopra tutto fatta lode al giovane e valente pittore americano è che dal successo davvero eccezionale ottenuto con alcune sue prime tele egli non si è lasciato persuadere, come troppo di sovente accade agli artisti di fibra non vigorosa e che non sentono dentro di loro impellente il bisogno di rinnovarsi di continuo, ad ac-

Fot. Rosemann.

RICHARD E. MILLER: L'OMBRELLINO.

RICHARD E. MILLER: LA FAMIGLIA DELL'ARTISTA.

RICHARD E. MILLER: NEL CAFFÈ.

cantonarsi in un solo genere e di accontentarsi delle qualità di tecnica già conquistate, ma ha allargato sempre più il campo delle sue osservazioni dal vero ed ha sempre più snellito il suo disegno e raffinata la sua tavolozza, come può persuadersene di leggieri chiunque confronti un quadro suo di dieci o quindici anni fa con qualcuno di quelli, pregevolissimi, da lui dipinti in quest'ultimo lustro.

VITTORIO PICA.

RICHARD E. MILLER: LA BARCA.

BERNARDO STROZZI: ORAZIO COCLITE — SAMPIERDARENA, PALAZZO CARPANETTO.

ARTE RETROSPETTIVA: BERNARDO STROZZI.

IL Secento è il secolo d'oro dell'arte genovese. La città si rinnova per i palazzi che la nuova cinta delle mura più ampia racchiude, per le opere iniziate dal grande Alessi, per la scuola pittorica che si svolge sotto il ricordo delle opere dei grandi fiamminghi, che vi soggiornarono, e della grazia correggesca.

I Castello, i Carbone, i Piola rendono grande il secolo per affreschi meravigliosi, per composizione e per ardimento tecnico; Bernardo Strozzi, il Castiglione, il Carbone, il Gaulli compongono le tele sacre e profane, i ritratti magnifici delle dame genovesi, dei senatori avvolti nella toga nera; dei fanciulli rosei, in goffi abiti fiamminghi, fra i papagalli e le scimmie, accanto alle fontane dei giardini segnati da lunghi filari di cipressi.

I pittori fiamminghi, che sulla fine del secolo XVI si trovavano di già in comunione con gli altri artisti genovesi, diedero all'arte ligure la passione della loro tecnica particolare, e il Castiglione la comprese in tal modo da confondere le sue opere con quelle dei loro maestri più celebrati.

Anche Bernardo Strozzi si giovò dell'insegnamento dei fiamminghi, pur restando, fra i pittori genovesi, il più singolare, perchè trasse la sua personalità artistica da elementi varî, creando un'arte propria, e una tecnica a lui propria che non ha nulla di comune con quella degli altri pittori italiani e fiamminghi, pur a volte avvicinandosi a questo od a quell'artista noto.

Manca a lui l'abilità nel comporre una scena; i suoi personaggi ricordano troppo il modello di posa; le sue figure gestiscono con violenza e con passione; si atteggiano a una grazia voluta e disadorna perchè ricercata; le sue Madonne sono femmine sane, floride e buone massaie; i suoi Apostoli sembrano pezzenti; il suo Cristo è un mercante, più che l'Essere Superiore..

Alle sue doti negative corrispondono però le

chiare virtù di un pittore verista; la riproduzione oggettiva è la magnificenza della sua arte meravigliosa per forma e per colorito. Le paste cromatiche si muovono accese sulla tela, definiscono di getto con larghezza; dànno sangue alla carne flaccida dei vecchi prelati e dei cavalieri; dànno vita alle mani delicate, ai petti femminili tumidi, scoperti, dipinti con ricercata compiacenza.

Egli è un pittore disuguale, ma il suo temperamento vario raggiunge spesso le altezze supreme, risolvendo a volte quei problemi d'ambiente che tanto agitarono l'arte moderna.

Lo Strozzi non è un artista derivato dai bolognesi, quantunque le sue prime opere risentano il Guercino nella tecnica e nella imitazione della composizione; non è un napoletano, quantunque i suoi quadri della maniera nera si confondano con quelli dello Spagnoletto; non è un veneto, pur trattando i soggetti così cari ai Bassano e pur tentando la fiamma di Tiziano e del Veronese.

Il nostro artista, con uno sviluppo di valori cromatici, arricchisce la pittura consacrata dalla riforma del Caravaggio; tenta effetti alla Rembrandt e ha la calma chiarezza del Murillo nelle sue bonarie, calme, serene composizioni; ma egli non vide le opere di questi due grandi artisti. La sua produzione si avvicinò a quella dei grandi pittori delle Fiandre e della Spagna, perchè si originava da quell'immenso amore che ebbero tutti gli artisti del Secento per la tavolozza ardente di Pietro Paolo Rubens e per il problema della luce.

Il Rubens, più che Antonio Van Dyck, potè sull'animo del Cappuccino e dei pittori genovesi: nel Valerio Castello, nel Domenico Piola, fra le rimembranze del Correggio — così vive e ben ricordate — si ritrova sempre l'ispirazione e l'impeto cromatico del maestro fiammingo.

Le sue opere si copiavano pazientemente come quelle del Correggio, si ripetevano su grandi e su piccole tele, sul rame e sul legno, e si esponevano in ogni galleria patrizia, in ogni casa.

Più volte nelle quadrerie genovesi ho notato il numero considerevole delle copie delle opere del Van Dyck e del Rubens; copie di quadri che esistevano nella città e riproduzioni di pitture che mai furono tolte dagli altari delle chiese di Fiandra, ove le posero la pietà dei fedeli.

I fiamminghi a Genova erano considerati: le

BERNARDO STROZZI: CURZIO ROMANO CHE SI PRECIPITA NELLA VORAGINE — SAMPIERDARENA, PALAZZO CARPANETTO.

BERNARDO STROZZI: ENEA E DIDONE NELL'ANTRO. SAMPIERDARENA, PALAZZO CARPANETTO.

tavoline di quei maestri durante tutto il secolo XVI si importavano dalle Fiandre e gli imitatori di Quintino Massis, del Floris vi erano ben accolti.

Le opere dei veristi di Fiandra lasciarono traccie palesi nell'opera dei pittori genovesi, anche prima della venuta del Rubens (1608) e della costituzione del cenacolo fiammingo — contemporaneo allo Strozzi — radunato attorno ai celebri fratelli Cornelio e Luca De Wael (1613). Nucleo famoso composto da Giovanni Roos, Vincenzo Malò, Michele Fiammingo, e reso celebre dal soggiorno di Antonio Van Dyck.

Il fiorire del verismo lungo le coste del Mediterraneo, che ebbero dalla preistoria comuni manifestazioni di civiltà e d'arte, doveva in Genova creare quella scuola differente nella tecnica e nella concezione del quadro, da quelle delle altre scuole italiane, e favorire lo sviluppo dell'arte di Bernardo Strozzi, di Sinibaldo Scorza, il *Breughel* genovese, di Giovanni Benedetto Castiglione, il *Grechetto.*

* * *

Bernardo Strozzi nacque in Genova da Pietro nel 1581 e trascorse l'infanzia nella vita semplice della sua povera famiglia; il padre lo volle uomo di lettere, contrariando quell'innata passione per l'arte, che seguì poi, quando la madre, vedova, lo favorì nei suoi desiderî. A quindici anni (1595) entrò nella bottega del Sorri, senese, per perfezionarsi nella pittura, che forse aveva imparato dal Corte, un pittore veneziano mediocre per la conoscenza dell'unica opera che gli si attribuisce nella chiesa del Gesù e Maria in Genova, ma grande per la fama che gli tributano gli storici e per il favore che incontrò fra i regnanti d'Europa.

Due anni dopo il suo ingresso nello studio del Sorri (1597) e proprio quando egli cominciava a produrre bene, lo Strozzi improvvisamente abbandonò nella miseria la famiglia che col proprio lavoro aiutava, l'arte che tanto amava, il maestro e si fece monaco nel convento di San Barnaba, nell'ordine dei Cappuccini.

Il mistero avvolge la decisione del giovane pittore e il romanzo ha tessuto le sue imaginarie ipotesi, creando una passionale leggenda d'amore.

Dopo un anno di noviziato, il forte pittore genovese divenne *padre Bernardo.* Nella dolce solitudine del convento e della bianca chiesetta fra gli altissimi cipressi e nella sublime estasi delle pratiche religiose, egli non ha dimenticato l'Arte: dopo gli uffizi e nei momenti di libertà, dipinge Santi per le chiese e per i monasteri, infondendo tutta la sua passione nel San Francesco in adorazione del Crocifisso, nella Santa Cecilia e nella Santa Caterina.

La produzione di questo periodo di tredici anni, che va dal 1597 al 1610, dal suo ingresso in convento al ritorno alla libertà, è oltremodo interessante per gli studiosi d'arte e per gli psicologi: è il canto dell'adolescente che si fa uomo fra le fredde e rigide pratiche religiose, il canto della vita rigogliosa tra lo spettro continuo della morte: ma l'arte di padre Bernardo non fu terribile e terrorizzante, non predicò l'eterno dolore, fu buona, gaia, quantunque passionale.

Un tal Rivera, mercante di quadri, che gli aveva commissionato un'opera, riuscì a richiamare alla vita libera padre Bernardo. Lo Strozzi per ottenere il permesso di abbandonare il convento si recò a Voltri, dove si trovava il generale dei Cappuccini, e con un bellissimo e sorprendente ritratto, riuscì a cattivarsi il suo animo ed avere la raccomandazione per la licenza che aveva chiesto a Roma. Ottenne quindi di uscire di convento e di vestire l'abito del prete fino alla morte della madre. Si ritirò allora a Campi, umile masseria del padre, ed intraprese a studiare il vero, secondo quegli intendimenti che aveva appreso dal Rubens, dal Teniers e dai piccoli maestri fiamminghi. La scuola genovese in quel tempo era fredda di colore, finita nei particolari, segnata nel contorno e priva di ambientazione nelle figure. Il Cambiano ed il Castello dipingevano le figure tutte in luce, senza

tener conto delle ombre e della prospettiva aerea, sia che fossero agitate nelle composizioni all'aria aperta, o nelle sale dei palazzi o dei tuguri.

Le condizioni economiche dello Strozzi in quel periodo non erano floride; ed egli ci appare ingegnere, inventa macchine e concepisce costruzioni portuarie (1614-1619) che presenta ai serenissimi collegi della Repubblica, con lo scopo di avere « scuti ventimilla e più d'altri scuti mille a lui, suoi heredi e successori ». Mentre il genio dello Strozzi si dibatteva nella ricerca della sua personalità — non si deve dimenticare l'influenza del Procaccino, in questo periodo della sua arte — e tentava di risolvere il problema della vita con i progetti portuari, giungevano in Genova i De Wael, Van Dyck e Simone Vouet, che a Venezia lo ritrasse (1628). Egli dipingeva per i signori dell'aristocrazia genovese, dipingeva quadri, ripetendo spesso lo stesso soggetto, felicemente trovato, e ritratti gustosissimi.

Per Stefano D'Oria eseguì il *Davide vincitore di Golia*, ed affrescò il coro della chiesa di San Domenico con una vasta composizione, il Paradiso, che dipinse quasi al buio, con l'aiuto di una lucerna.

I signori Centurione commissionano a Bernardo tre camere del loro palazzo di San Pier d'Arena, e le pitture cominciarono nel 1623 e terminarono nel 1625 con una lunga lite dinanzi ai serenissimi collegi, rimanendo così compiuti i soli tre affreschi che ancora oggi si vedono nel palazzo attualmente Carpanetto, raffiguranti *Orazio Coclite*, il nobile atto di *Curzio*, e la *Storia di Enea e Didone* nella caverna.

La madre venne a morte, ed i Cappuccini inesorabili cominciarono a perseguitarlo perchè lo volevano in convento. Bernardo Strozzi cercò di temporeggiare fingendo incomodi e malattie immaginarie; scrisse al Papa adducendo come motivi la sua età e la dura regola dei religiosi, ma il Pontefice gli mandò un Crocifisso in dono, e non si pronunciò sulla questione. Il pittore allora

BERNARDO STROZZI: DUE SANTE MARTIRI — GENOVA, GALLERIA DI PALAZZO BIANCO.

(Fot. Noack).

tentò di prendere l'abito dei Canonici regolari del monastero di S. Teodoro, ma i Cappuccini lo citarono a comparire innanzi alla corte episcopale, e quando lo Strozzi apparve lo imprigionarono, e ordinarono al *Bargello* di condurlo al convento e di consegnarlo al superiore (1630).

Invano i parenti tentarono la liberazione con la forza e con le armi; padre Bernardo languiva in una cella pregando con ardore, simulando una contrizione fervida per la disobbedienza, mostrandosi pentito in modo tale da apparire « un perfetto ritratto di santità ». Dopo tre anni di carcere fu ammesso in seno alla confraternita, ma i desiderî ardenti di libertà non erano spenti nell'animo del monaco pittore che sotto l'apparente umiltà meditò la fuga. Chiese licenza ai superiori di andare dalla sorella e vi giunse in compagnia di un laico; fra Bernardo domandò di parlare segretamente, e mentre un pittore intratteneva il laico, lo Strozzi si rase la barba, si vestì da prete e fuggì a Venezia, ove era già noto per le relazioni con Van Dyck e con Simone Vouet.

BERNARDO STROZZI: MADONNA COL FIGLIO.
GENOVA, GALLERIA DI PALAZZO ROSSO.
(Fot. Noack)

L'arte del suo periodo veneziano pur essendo superba è meno interessante; male si sposano le tonalità azzurrine e perlacee del Veronese con la gamma calda dei rossi e dei gialli particolari alla tavolozza di Bernardo Strozzi. A Venezia fu accolto con rispetto dai pittori: numerosi allievi frequentarono il suo studio, e la sua scuola esercitò una certa influenza sull'arte di quella città.

Morì il *prete genovese* in Venezia il 3 agosto 1644 all'età di 63 anni e fu sepolto in Santa Fosca con questa breve epigrafe in quel secolo parolaio:

BERNARDUS STROTIUS
PICTORUM SPLENDOR
LIGURIAE DECUS
HIC JACET.

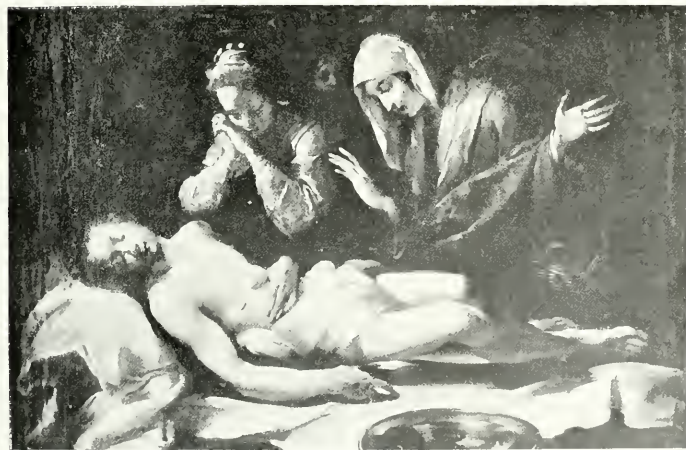
* * *

I quadri di Bernardo Strozzi sono sparsi per tutta l'Europa e non è facile cosa poter segnare un catalogo completo delle sue opere, perchè molte sono le attribuzioni che gli furono fatte da critici e da studiosi poco pratici della sua arte.

La maggior parte delle sue opere emigrarono da Genova durante il sec. XIX, quando i collezionisti e gli amatori di antichità raccoglievano per pochi denari, nelle botteghe degli antiquari, i quadri di scuola genovese che si toglievano dai saloni principeschi per far posto al nuovo mobiglio.

Le Quadrerie venivano confinate nelle soffitte e i restauratori di dipinti si adoperavano a lavare e rifare le poche opere profane superstiti che, rimesse a nuovo, decorano le pareti e le sopraporte del salotto borghese.

In quel tempo un frate cappuccino a nome Padre Pietro, ammiratore fervente del pittore, formò con acquisti e donazioni una pinacoteca interessante e preziosa che si conserva oggi nel convento di Voltaggio, piccolo paesello dell'Appennino Ligure. Il catalogo, secondo le indicazioni del tempo registra un numero straodinario d'autori, fra i quali Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rubens, Mantegna, Murillo, Palma ecc.; ma lasciando da parte queste denominazioni errate, la pinacoteca è di speciale interesse per gli studiosi d'arte genovese perchè padre Pietro vi ha radunato ottimi esemplari dei nostri Secentisti, buone tavole dei paves

BERNARDO STROZZI: GESÙ E LA SAMARITANA — GENOVA, COLLEZIONE SPINOLA.

(Fot. Noack).

BERNARDO STROZZI: IL PIANTO DELLE MARIE — GENOVA, COLLEZIONE SPINOLA.

(Fot. Noack).

BERNARDO STROZZI: L'ADDOLORATA — GENOVA, GALLERIA DURAZZO-PALLAVICINI. (Fot. Sciutto).

e dei liguri del sec. XVI, un numero notevole di quadri di Bernardo Strozzi.

La pinacoteca di Voltaggio conserva appunto una serie di quadri che risentono la pennellata del maestro, ma sono incerti, dubbiosi, condotti senza logico procedimento, con tocchi riassuntivi, accanto a una parte fiacca. Queste tavoline, di poco interesse, benchè danneggiate in un modo indegno dai restauri, appaiono chiare di colore e stranamente ricordano l'opera del Corte nella chiesa di S. Maria e Gesù in Genova. Nella *Cena in Emaus* (N. 164) è evidente l'imitazione del Caravaggio, nei tipi e negli abbigliamenti dei tre Apostoli come nell'effetto di chiaroscuro, ma si trova la colorazione violenta dello Strozzi, con l'ingenuità di un principiante. Sono per questo inclinato a ritenere alcune opere di questa serie di piccole tele, proprie alla prima espressione dell'arte di Bernardo, mentre altre mi sembrano copie di uno dei suoi scolari od imitazioni delle pitture del Caravaggio per mano di uno dei seguaci della maniera accesa dello Strozzi.

Nella stessa Pinacoteca si trova un *San Gregorio Magno* (N. 196), barocco nella concezione e nella composizione agitata, che risente della prima maniera, come pure la *Sacra Famiglia* (N. 4).

La pittura della prima maniera dello Strozzi è ancora ispirata alla tecnica del Sorri; le paste cromatiche con leggera distinzione nel chiaroscuro non si muovono per valore di tonalità e di colore: si tratta di un impeccabile chiaroscuro colorato timidamente, con fermi accenti di forza nella pennellata, che dovrà un giorno raggiungere una virtuosità squisita. I fondi sono monocromi, ora grigi, ora azzurrini, come quelli che si incontrano nelle mezze figure dei fiorentini e dei bolognesi.

I due quadri rappresentanti *San Francesco in estasi* del Palazzo Rosso potranno dimostrare il modo di dipingere che ebbe lo Strozzi nei suoi primi anni di convento, quando gli era solamente sufficiente il ritratto del monaco in estasi per raffigurare il passionale poverello d'Assisi.

Dalla formula italiana derivata dall'arte allora nota, per l'opera dei bolognesi, che importarono, forse con il Guercino, le teorie veristiche del Caravaggio, si sviluppò l'anima pittorica di Bernardo Strozzi che amò il colore del Barocci, l'ardimento del Procaccini, e certe opere del David e del-

BERNARDO STROZZI: S. CATERINA — GENOVA, GALLERIA DURAZZO-PALLAVICINI. (Fot. Sciutto).

BERNARDO STROZZI: S. MAURIZIO — PIETROBURGO, MUSEO DELL'EREMITAGGIO.

BERNARDO STROZZI: TOBIA RIACQUISTA LA VISTA — PIETROBURGO, MUSEO DELL'EREMITAGGIO

l'Aertzen che imitò, ma più di tutti valse a rendere maturo il suo temperamento di colorista Pietro Paolo Rubens, che tanto dagli italiani aveva appreso.

per studiare direttamente il vero come un pittore del sec. XIX o un fiammingo del sec. XVI e XVII, copiando pollame morto, creando figure di genere che non erano ancora apparse nel mondo dell'arte

BERNARDO STROZZI: LA CARITÀ — GENOVA, GALLERIA DI PALAZZO ROSSO.

Con Rubens erano i piccoli maestri fiamminghi che avevano divulgato la sua maniera di dipingere, temperata, con quella semplice del Teniers il Vecchio e di Breughel.

Poco dopo la partenza di Rubens, lo Strozzi uscì dal convento per ritirarsi nel romitaggio di Campi italiana, malgrado le scene profane delle composizioni religiose dei Bassano.

A simiglianza di Pietro Aertzen e del Teniers, dipinse una *Cuoca*, avendo speciale preoccupazione di porre in ambiente i singoli elementi della composizione e di fare una bella ed evidente na-

tura morta, nel tacchino che la fantesca spenna.

Le opere che si possono ascrivere a quel periodo che va dall'inizio degli studi in Campi, alla sua comunione con Van Dyck e al suo imprigionamento, sono le più belle e le più numerose.

Nella seconda maniera, si possono distinguere due procedimenti tecnici: il primo caratteristico per le tinte nere dei fondi e delle ombre e per impasto robusto di colore, il secondo acceso e robusto di colore e argentino per l' influenza veneziana. Le opere della terza maniera sono violacee, livide ed appartengono agli ultimi anni di soggiorno in Venezia.

La *Sacra Famiglia* della Galleria di Palazzo Rosso, in cui la Madonna — l'unico modello femminile dello Strozzi, la sorella o il tipo ideale l'amante — è ritratta in posa, accanto un tavolino con sopra delle frutta e un cestino di lavoro, mentre a lei vicino il piccolo Gesù si diverte con San Giovanni; i colori usati nella loro intensità massima sono posti sopra un fondo nero così come la *Santa Cecilia* di Palazzo Bianco, la *Santa Martire*, la *Visione di Samuele* della collezione Pratolongo, il *San Paolo* del Palazzo Rosso, che pare tolto da una delle meravigliose teste del Rembrandt, la *Deposizione* dell'Accademia di Belle Arti, ripetuta nella collezione Spinola e nella collezione di Voltaggio. Questi dipinti ricordano certe pitture della prima maniera del Rubens per l'intensità del colore ed il Caravaggio nella potenza del chiaroscuro e la distribuzione violenta della luce.

Il fondo nero è la base dell'altissima scala cromatica dei rossi che egli pone con audacia sulle gote e sul naso delle figure, dei cremisi degli abiti, dei lini candissimi, della carne che palpita di sangue sotto la cute.

In questa serie di pitture si trovano i quadri di ambiente che pure partecipano della tavolozza fiammante e dorata, nella quale anche le tinte azzurre e fredde si scaldano con le ocrèe per assumere tonalità di fuoco.

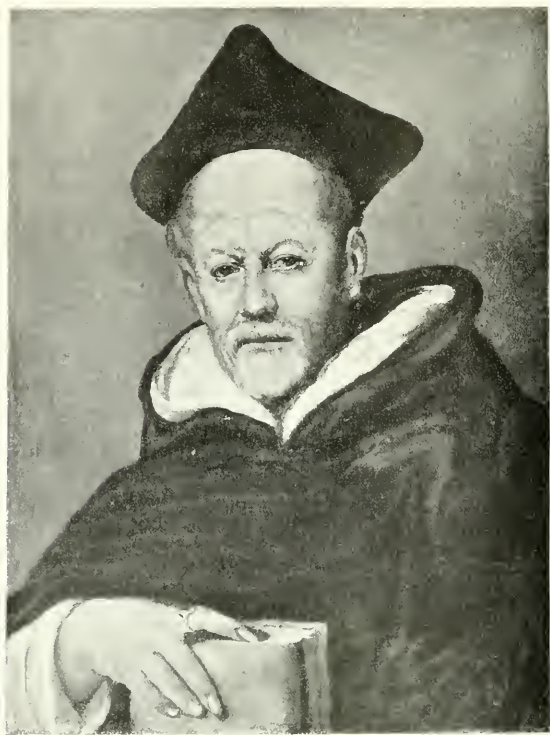
La pennellata di questa maniera è decisa e au-

BERNARDO STROZZI. LA CUOCA — GENOVA, GALLERIA DI PALAZZO ROSSO.

(Fot. Brogi).

dace; modella la forma muovendo la pasta con una franchezza inusitata fra i pittori italiani.

Il *San Domenico* che lava i piedi al Cristo, una superba pittura veristica che si trova all'Accademia di Genova, la *Susanna al bagno*, i *Sogni di Giuseppe*, l'*Adultera*, il *Suonatore di piva*, la *Samaritana al pozzo*, la splendida *Deposizione* di Voltaggio, che par ispirata a quella di Tiziano, del Louvre, per citare poche opere, appartengono a questo periodo.

Si direbbe che lo Strozzi rivaleggi con Rubens e con Tiziano per rendere le carni; la *Giuditta* del Castello Sforzesco è uno di quei rari esempi di pittura che richiamano alla mente pochi virtuosi.

BERNARDO STROZZI: RITRATTO DI FRATE — BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

La sua tecnica è nelle prime opere di questo periodo levigata, come quella dei piccoli maestri fiamminghi, con i lumi duri e lucenti, ma poi la fattura si ammorbidisce e diviene fluida e pastosa.

I colori predominanti negli abbigliamenti sono i violetti, i rossi scarlatti, i bianchi, intonati con ac-

cordi di gialli e di ocrèe. — Con i viaggi a Venezia e l'amicizia di Antonio Van Dyck la sua pittura si acquetò, divenne meno chiassosa, più nobile, e si iniziò la bella maniera grigia del *San Tommaso*, della *Cuoca*, del *Ritratto di Vescovo* al suo temperamento; si vedono nei foudi tenui colorazioni di viola in cui si agitano folle nella lontananza, mentre nei primi piani campeggiano per evidenza di rilievo e di colorazione le figure dei protagonisti.

BERNARDO STROZZI: RITRATTO DEL DOGE FRANCESCO ERIZZO — BASSANO, CÀ ERIZZO, ORA VILLA AZZALIN.
(Fot. Alinari).

e del *Cavaliere di Malta*, in cui la tonalità argentina si diffonde per tutta la tela in tenue sinfonia di neri, di verdi, di bianchi e di azzurri.

Lo Strozzi tentò pure negli affreschi del palazzo Centurione a S. Pier d'Arena di introdurre questa maniera nella pittura murale che male si adattava

Dopo la *maniera grigia*, nella quale termina il secondo periodo dell'arte dello Strozzi, si sviluppa la maniera viola o livida che fu l'ultima del nostro pittore, quando volle emulare le argentine tonalità del Veronese.

Il periodo veneziano è il meno felice anche nelle

BERNARDO STROZZI: UN CAVALIERE DI MALTA — MILANO, R. PINACOTECA DI BRERA.

(Fot. Alinari).

BERNARDO STROZZI: RITRATTO DI PRELATO — TORINO, R. PINACOTECA.

(Fot. Alinari).

opere *tenebrose*; l'artista invecchiato non sente più la forza mirabile dei giovani anni, e non crea più quelle meraviglie d'arte che, malgrado gli errori, sono sempre pitture ardite, sono il canto spontaneo e giocondo di un'anima, ebbra di concepire e di serenamente creare.

BERNARDO STROZZI: BERENICE — MILANO, CASTELLO SFORZESCO.

(Fot. Alinari).

Lo studio dei modelli dello Strozzi è pure caratteristico poichè egli come verista scrupoloso non ha mai attinto alla fantasia, e non ha mai veduto il vero che raramente, solo in qualche ritratto femminile, attraverso la visione di una bellezza ideale.

I modelli dello Strozzi s'incontrano spesso ripetuti nelle sue opere ed hanno una fisonomia propria a seconda delle parti che rappresentano nelle composizioni. La figura femminile, sia essa una Didone od una Maria, una cuoca od una regina, è sempre la stessa modella ritratta in mille atteggiamenti o foggie.

Il vegliardo barbato, ora rappresenta Davide ora Samuele, ora gl'insani vecchi di Susanna, ora il pifferaio o l'incredulo apostolo S. Tommaso.

L'adolescente è quasi femmineo nella sua bellezza, quantunque una leggera pelurie orni il suo mento nel Cristo o nei giocatori, o nel savio giovane che è ritrattato in Giuseppe e riproduce le fattezze dello Strozzi ingentilite.

Lo Strozzi ha poi speciali caratteristiche di forma che distinguono la sua opera da quella degli scolari e degli imitatori in modo certo. La gamba è sempre modellata con speciale compiacenza; grossa al polpaccio, termina in un piede troppo piccolo;

BERNARDO STROZZI: UNA CANTANTE — GENOVA, GALL. DI PALAZZO BIANCO.
(Fot. Noack).

BERNARDO STROZZI: UNA SUONATRICE — DRESDA, R. PINACOTECA.
(Fot. Alinari)

BERNARDO STROZZI: S. PAOLO — GENOVA, GALL. DI PALAZZO ROSSO.
(Fot. Noack).

e ogni asprezza, ogni angolosità è velata, altutita, ammorbidita.

La forma rotonda che in Rubens movimenta ogni particolare delle sue composizioni, si rispecchia nell'opera dello Strozzi con una statica italiana. Ogni parte della figura, ogni piccolo panneggiamento, ogni particolare insignificante dell'ambiente riceve dall'artista la vita con la pennellata che la definisce con gioia, e il piacere che il pittore ha provato dipingendo, produce nell'osservatore una delizia uguale alla creazione dell'opera.

I suoi quadri non sono affaticati, nè miseri. Anche il panneggio ha una forma a lui speciale, e risente del mezzo tecnico da lui adoperato per l'esecuzione del quadro; poichè lo Strozzi non fu un coloritore di disegni, ma un pittore che sopra preparazioni di chiaroscuro, condotte con la scrupolosa finitezza dell'opera d'arte, alla prima, e a corpo impastava sulla tela, con tutta audacia, i colori della sua tavolozza, per rendere l'espressione oggettiva del vero. Il panneggio quindi è largo di piani e di colore, pastoso e rotondo, modellato con vigoria. Non bisogna dimenticare che le mani agitate in un'azione concitata, dipinte con una speciale compiacenza per la loro bellezza in una leggiadra posa, sono lunghe, affusolate, nervose, con unghie rotonde e rettangolari; le falangi sono segnate con evidenza di forma e di pennellata, e il pollice termina nell'ultima falange molto accentuata, in modo da formare un triangolo isoscele allungato. Le mani sono la passione dello Strozzi; esse esprimono in modo esagerato l'affanno e il travaglio dell'anima; esse si attaccano al braccio corto e grassoccio delle donne e degli uomini, si allungano sulle spade dei cavalieri o sui libri santi dei prelati con una grazia voluta, con una ricercatezza che non è simile alla aristocratica eleganza di Antonio Van Dyck, quantunque siano a lui ispirate.

I volti dello Strozzi hanno pure dei caratteri comuni: il naso è rotondo alla base, modellato con vivacità; le fronti sono sempre alte e movimentate per numerosi piani, tanto nelle donne, quanto in quelle rugose dei vecchi; il mento è rotondo e carnoso, gli occhi vivacissimi, neri, illuminati con forza e sicurezza. Predomina nella sua fattura la linea curva

BERNARDO STROZZI IL PIFFERAIO — GENOVA, GALL. DI PALAZZO ROSSO. (Fot. Alinari).

Bernardo Strozzi fu un pittore oggettivo per eccellenza, pronto a sacrificare l'ideale per la riproduzione di una bella gamba ben dipinta con tutte le colorazioni più tenui delle carni, di un seno bianco e sano, di un vaso di metallo, di un grappolo d'uva.

Lo storico Jacobsen trovò esagerato — in una sua recente pubblicazione sulle *Gallerie* dei *Palazzi Bianco* e *Rosso* — che io chiamassi lo Strozzi unico pittore del suo tempo, ma ancor oggi, comparando la sua opera pittorica, non immune di difetti comuni a tutti i coloristi, con quella dell'Allori, del Rosselli e degli artisti bolognesi tutti e dei napoletani, sento di affermare, che a lui solo appartiene l'evidenza oggettiva del dipinto e che pochi suoi contemporanei hanno avuto la padronanza della tavolozza e seppero imitare, in modo sorprendente, la sana Natura. Dissi appunto *pittore* e non *artista* per le sue doti peculiari, perchè, malgrado egli abbia tentato di comporre il quadro, non è riuscito a elevarsi al di sopra della rappresentazione veristica, in cui del resto eccelle.

SCUOLA NAPOLETANA, ATTRIBUITO ERRONEAMENTE ALLO STROZZI: IL CENCIOSO — ROMA, GALLERIA NAZIONALE.
(Fot. Alinari).

La *Samaritana al pozzo*, il *Cristo fra i Farisei* degli Uffizi, il *Cristo mostrato al popolo*, la *Rebecca al pozzo* della Galleria di Dresda, la *Maria piangente* ripetono motivi semplici e comuni della vita borghese dove la parte formale e la pennellatura virtuosa sostengono la deficienza dell'imaginazione.

Esistono molte opere dello Strozzi, nascoste nei palazzi genovesi, che possono dimostrare la sua potenza pittorica in quel principio del sec. XVII:

opere che sono occultate all'occhio degli studiosi; ma chi rammenta la *Cuoca* del Palazzo Rosso nella sua tonalità grigia; chi ricorda la *Santa Cecilia* del Palazzo Bianco, il ritratto di un vescovo della Galleria Durazzo, quadro che non cede innanzi ai migliori di Van Dyck, oppure confronti l'evidenza del *S. Domenico* dell'Accademia, del ritratto della Galleria di Brera con le opere di altri autori italiani, non può ritenere così avventata la mia ammirazione, poichè dinanzi ai quadri di Bernardo Strozzi si fanno i nomi dei più grandi artisti del sec. XVII.

La sua pittura è quindi pastosa per una amalgama di tinte pure, e ogni cosa è resa, dipinta con evidenza, senza sotterfugio disonesto di velature o di altri lenocinii formali.

Lo Strozzi non solo tentò la figura in ambiente chiuso, ma anche *fece* dell'aria aperta e per primo tenne conto dei riflessi nel quadro; nelle *Sante Martiri*, già nella Galleria di Palazzo Bianco, una delle teste dello sfondo è tutta rossa per il riflesso della sua veste di fuoco.

La *Susanna al bagno* è poi uno dei suoi quadri più deliziosi: si potrebbe ritenere l'opera di un fiammingo; eseguita nel 1625-30, appartiene alla maniera dorata dello Strozzi; il paesaggio è ispirato a quello dei maestri fiamminghi. È noto che lo Strozzi fu amicissimo del Vaals, che tenne in casa

BERNARDO STROZZI: LA GLORIA — VENEZIA, PALAZZO REALE. (Fot. Alinari).

sua, e fu il maestro del Testi, pittore genovese, genialissimo paesaggista.

La *Susanna* è seduta sulla sponda di un ruscello che scorre in riva di un bosco; dietro a lei un vecchio la guarda, mentre, di fronte, un altro vecchio, dalla rossa giacca fiamminga, tenta di prenderla per il braccio nudo che essa, atterrita, protende respingendo le sue imprese audaci.

La *Susanna* veste un corsaletto nero, che incorniciato da una camicia bianca (quella comune in tutte le opere dello Strozzi) lascia intravedere un seno florido; la sottana gialla è rialzata sulle ginocchia per mostrare le due belle gambe e i piedi che sono nell'acqua. Le tonalità di questo dipinto sono simili a quelle dei *Sogni di Giuseppe*; i viola, i neri, i rossi si armonizzano con le tinte dorate del fondo con quella delicatezza, che solo si ricerca in Rubens e in Van Dyck, quest'ultimo suo maestro ideale.

Nell'opera di Bernardo Strozzi non si trova il ricordo dell'arte classica o dei violenti avversari del Michelangiolismo che a Genova, a Firenze, a Bologna, a Napoli e a Roma combatterono con ardore per il grande rinnovamento.

In lui la tradizione cessa per far posto al vero, come nell'opera del Caravaggio, del Ribera, del Murillo e del Velasquez. Egli volle gareggiare colla fiamma dei maestri veneziani e fiamminghi, restando però sempre personale, vestendo le sue volgari composizioni, in cui si agita tutta la passione dell'anima, di forme vive (1).

L'arte di prete Bernardo era troppo oggettiva per lasciare una scuola: il secolo XVII amava le grandi decorazioni murali. I Piola, il Castello, il Sarzano sono gli artisti che la situazione crea per questi nuovi bisogni, e i facili virtuosi traggono insegnamento dal Correggio e dal Rubens per le loro leggiadre composizioni passionali così lontane dalla verità e dalla Natura: il Seicento si cede quindi al fascino dei grandi decoratori e alla poesia dionisiaca, dopo il canto della vita borghese.

ORLANDO GROSSO.

---

(1) L'arte dello Strozzi ebbe poca influenza sulla scuola genovese perchè fu troppo personale. Il Travi ed Andrea De Ferrari furono suoi allievi, ma, più del verismo coscienzioso potè lo spirito decorativo del Rubens sui pittori liguri; l'influenza sopra molte opere del Piola e del Castello si può rivendicare al grande fiammingo, che condusse la nostra scuola al suo apogeo pittorico.

« SOLEA » D'ISODORO DE LARA, AL NEUFS STADT THEATER DI COLONIA.
FRAMMENTO DEL PANORAMA CHE SCORRE DURANTE IL PRELUDIO DEL III ATTO.

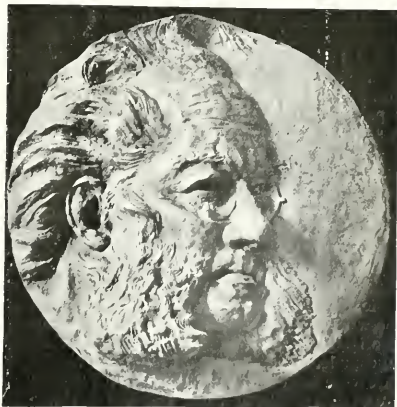
TEATRO ED ARTE: L'ARCOSCENICO DELL'AVVENIRE.

OGLIAMO per un momento fingere di credere che l'arte è religione ancora? E anche supporre che il teatro è un'arte? Così solamente noi potremo, senza cadere nella retorica più vieta, dire, come di un tempio, di quel pubblico edificio che l'inveterato sciovinismo parigino continua a chiamare *la casa di Molière*, quantunque l'internazionalismo europeo già l'abbia ormai concordemente ribattezzato *pulpito di Ibsen?* (1).

Come in un tempio, se ci guardiamo intorno, regna l'oscurità: spento è l'altare. La notte non potrebbe essere più profonda. Si direbbe che la scena porti il lutto del dio che l'ha lasciata. Calato il sipario sulla tragedia d'Ibsen, si sono spenti i lumi alla ribalta. E se di quando in quando qualche pompa teatrale riaccende le sue fiamme, sembra che non per un battesimo, ma per un mortorio, la luce si sia fatta sopra il palco. Ed anche gli spettacoli migliori non appariscono che come eroici sacrifici, consumati da una turba ove i discepoli d'un re del passato e i precursori di un duce dell'avvenire, si sono confusamente riuniti per celebrare un rito che valga a placare l'inquietudine della divinità che però è assente. Nessun sacerdote osa officiare sull'altar maggiore: e il dio non compie le sue piccole incarnazioni che nelle cappelle laterali.

Il capitolo è numeroso: giovani accoliti, ombre di sacerdoti, popolano il tempio. Di quando in quando il cortinaggio s'agita e s'accende la ribalta, ma non è che un riflesso del passato che rivive: si tratta di festeggiare qualche ricorrenza gaudiosa. Questo articolo fu pensato appunto in seguito all'annuncio d'uno di questi uffici funebri che nessuno oggi ardirebbe di chiamare apoteosi. A quest'ora Emma Gramatica avrà già presentato al pubblico d'Italia quella ripresa di *Il piccolo Eyolf* che, mentre scrivo, essa ha solamente preannunciata. Non so se questa esumazione assumerà il carattere di una bella resurrezione, piuttosto che non quello d'una indecorosa traslazione, ma è il presentimento di uno spettacolo mancato che ha ispirato questo articolo, il quale vorrebbe riassumere brevemente, di fronte a una sconfitta d'Ibsen, alcune aspirazioni di quei molti che oggi guardano con fede verso l'arcoscenico di un problematico avvenire.

Basta che *Il piccolo Eyolf* venga annunziato da un affisso teatrale, perchè davanti ai nostri occhi sorga la visione di quell'ideale paesaggio che la semplice lettura del dramma ibseniano evoca nella nostra fantasia. L'ombra delle nuvole che passa sulla spiaggia nel tramonto, il buio della sera che scende sul fiordo con mistero, lo squallore della

(1) Avverto i lettori che non alludo precisamente alla *Comedie-française*.

HERYK IBSEN — DAL MEDAGLIONE DI H. ST. LERCHE.

FERRUCCIO GARAVAGLIA NEL « RE LEAR » DI SHAKESPEARE. IMPRESSIONE DELLO SCULTORE ALBERGHINI.

vegetazione senza fiori, la tristezza delle creature addolorate, quella vergine vestita di nero che tenendo un giglio d'acqua nelle mani s'avvicina, seguendo le sinuosità d'un sentiero primitivo che la porta ai piedi del *fratello* in lutto, quel naviglio che s' allontana fendendo l' acqua di quel porto in fondo al quale giace il piccolo annegato ad occhi aperti, il lume che s'accende nel silenzio, le voci che singhiozzano nell'ombra: tutti, tutti i particolari della scena si compongono nella nostra fantasia ed involontariamente noi dotiamo la visione d'Ibsen di un quadro che Puvis de Chavannes ci ha certamente suggerito con la sua simbolica cristiana. Basta pensare a *La vita di Santa Genoveffa* e l'atmosfera scenica del dramma è concretata. I fantasmi d'Ibsen vi si potranno muovere come in un elemento d'elezione. E il loro mondo sarà tale d'escludere ogni possibile malinteso fra il pubblico e il poeta. Invece... invece è molto se l'interno del primo atto ha dato a Parigi l' occasione di realizzare scenicamente il Larsson di *La casa al sole*, mentre in Italia... in Italia si cercherà d'utilizzare per lo sfondo dei due atti all'aria aperta, la marina di *Il gusto del vizio* o di qualche altra facezia equivalente. Io mi domando quale suggestione la vicenda d'Ibsen potrà mai esercitare sopra un pubblico che se la vedrà svolgere dinnanzi nella banalissima cornice di una scena senza gusto, che altererà il mistero psicologico del quadro, spostando i personaggi nell' assurdo! Il pubblico disorientato non saprà raccapezzarsi dinnanzi all'incompleto tentativo. Cadrà *Il piccolo Eyolf* come altre cose belle e forti son cadute e poichè Ibsen è oggi intangibile, la colpa sarà del pubblico che non ha compreso mai niente. Tutto questo perchè l'arcoscenico italiano manca dei coefficenti necessari alla completa esteriorizzazione d' un' opera di profonda e complessa interiorità. Che Eleonora Duse o Emma Gramatica, che Italia Vitaliani o Ferruccio Garavaglia, che Ermete Zaccone o Alfredo De Sanctis, si siano illusi o s'illudano ancora di aver vinto o di poter vincere, interpretando i così detti lavori d'*eccezione*, coi mezzi dei quali hanno disposto fino a oggi, è un errore che solo la loro fede, il loro coraggio e il loro indiscutibile valore ci fanno perdonare. Sarebbe come se domani l'orchestrina di un pubblico ritrovo, eseguendo *La morte di Melisanda*, pretendesse di commuovere i clienti che l'ascoltano mangiando frutta cotta! Non bisogna dimenticare a quali oscure pratiche ricorresse e di quali pompe trionfali si circondasse il clero nel passato, onde esercitare sulla moltitudine quel potere sacro che il semplice esercizio delle sue mansioni religiose non gli avrebbe conferito certamente, senza tutto ciò che di misterioso e di sovrumano era per le folle, nell'apparato esteriore. Oggi ancora le scienze occulte insegnano che l'intervento del sovrannaturale nella vita non avviene che in certi casi e a certe condizioni, le quali sono determinate dall'ambiente e dalle persone interessate. Se l'interprete è il *medium* indispensabile fra l'opera d'arte teatrale ed il pubblico degli spettatori, l'attuazione scenica della visione cerebrale è un coefficente essenziale dell'effetto. E v'è un teatro al quale è assolutamente necessario questo secondo intermediario, per concretare pienamente il suo pensiero in spettacolo d'azione.

Hedda Gabler non può vivere e morire nella stessa casa dove vive e muore la moglie di Claudio: così nella realtà quotidiana come nella finzione scenica. E poichè la prospettiva teatrale tende ad alterare i rapporti, esasperando ad arte ogni contrasto, il malinteso appare più evidente ancora alla ribalta che non nella vita. Una falsa esecuzione altera un dramma, così come una cattiva tradu-

EMMA GRAMATICA NELLA « FEDRA » DI GABRIELE D'ANNUNZIO.

zione (esistono buone traduzioni?) rovina un poema. Per questo Ibsen non fu compreso dai teatri d'Italia, durante il periodo della sua rivelazione: anche i migliori, per le cause dette sopra, ce lo diedero così come il Monti volle darci *Omero:* falsamente. E i suoi pretesi successi, come i primi successi di Wagner, si dovettero a un malinteso. Palcoscenici e platee non erano preparati a una visita così meravigliosa. E l'apparizione del dio non fu che un miracolo parziale. Tutte le grandi opere d'arte non esistono che a patto d'integrità; e poichè i meccanismi più fragili sono i più complessi, l'incanto di un capolavoro viene rotto dal turbamento più leggero.

Ora che il dio d' una nuova religione sembra volersi preparare nell' ombra e nel silenzio, noi dobbiamo raccoglierci e, mentre i precursori preparano le strade del Signore, servir la nuova causa preparando quella casa che sola può esser degna d'ospitarlo.

Tutte le volte che si parla d'una riforma degli allestimenti teatrali, c'è qualcuno che scrolla scetticamente le spalle come se volesse dire: « Non è la casa che bisogna trasformare: è l' inquilino. Perchè occuparsi della scena, quando non c'è ancora il dramma? La natura non fa il guscio prima che sia nata la lumaca! ». Ma colui che così dice non s'accorge che ci sono intorno tante lumache che non hanno un guscio. Esso non sa che Wagner ha sofferto tutta la vita per la rovina delle sue visioni che svanivano appena egli cercava di concretarle alla ribalta. Esso non sa che Ibsen disertò definitivamente palcoscenici e platee, dalla sera che vide la rappresentazione di un suo dramma *terzo stile.* Esso non sa che De Curel ha ritirato dalla circolazione europea il suo repertorio, in vista dello scempio che se ne faceva. Non sa che Maeterlinck ed Andreieff, Wedekind e Claudel sono usciti dalle biblioteche per entrare nei teatri, dopo lunghi anni di vigilia, solamente quando la corag-

PUVIS DE CHAVANNES: IL POVERO PESCATORE — SCENA IDEALE PER IL II E III ATTO DI « IL PICCOLO EYOLF ».

giosa e disinteressata iniziativa di qualche novatore si decise a profondere il denaro guadagnato con anni di commercio, per la realizzazione di un puro sogno d'arte eccezionale. E questo all'estero, perchè in Italia mai nessuno ha fatto tanto: che se qualche cosa fu tentato, il risultato dello sforzo fu tale da persuaderne gli autori ad un silenzio pieno di saggezza.

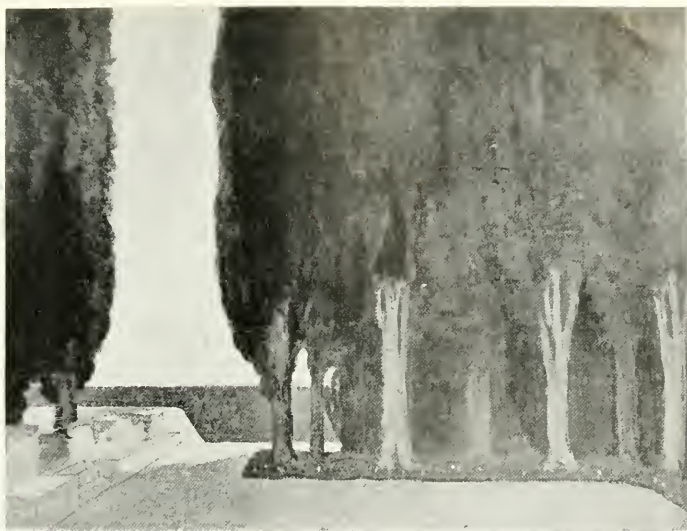
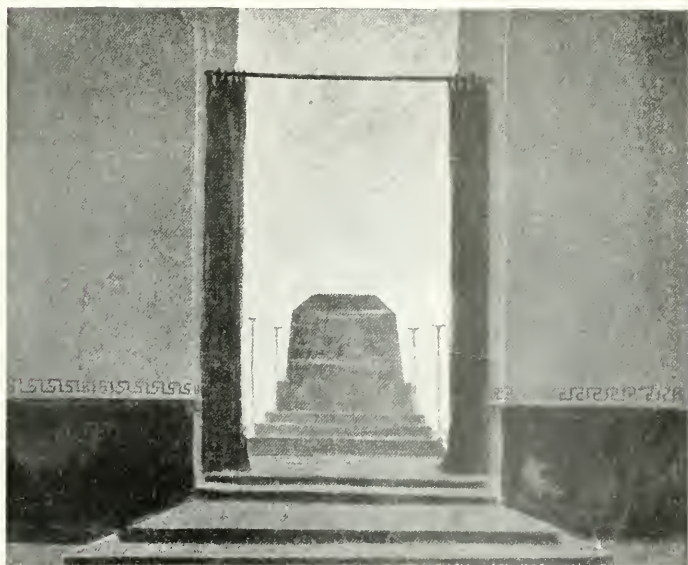
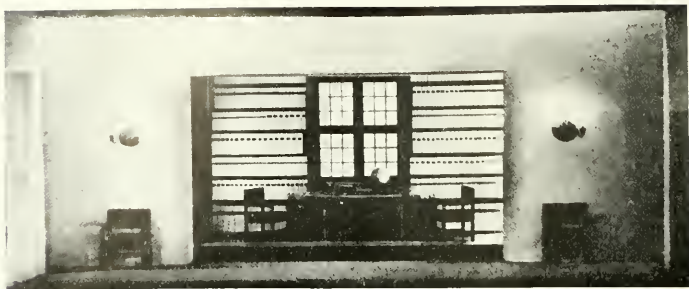
E tuttavia c'è ancora qualcuno che sorride quando si parla di riformare il palcoscenico moderno: che sorride e che dice: « Tutte le cose veramente grandi non han bisogno di scenografia. Essa non serve che a mascherare il vuoto di quelle opere che sono prive di sostanza. Recitate *Edipo re* in una piazza ed interesserete ogni passante ». Ecco, non so se proprio ogni passante s'interesserebbe,

RICCARDO WAGNER — DA UN PASTELLO DI F. LENBACH.

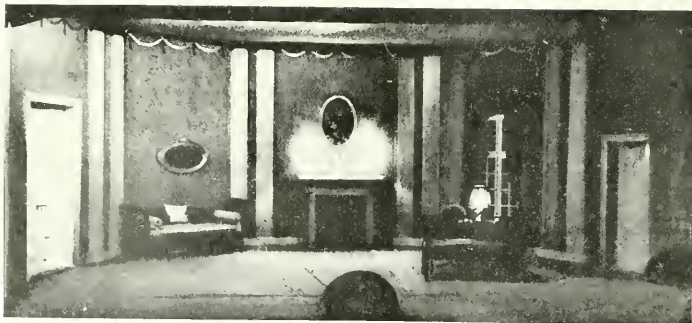
ma certamente gli spettatori di quell' esecuzione all'aria aperta sarebbero quegli stessi oziosi che nelle piazze prestano la loro facile e passiva attenzione ai ciarlatani vagabondi. Ora, perchè un ciarlatano possa salire sul palcoscenico bisogna che si chiami almeno Pini Corsi e venda *L'Elisir d'amore*: la qual cosa mi sembra non essere già più precisamente un gratuito spettacolo da fiera. Forse a questo punto qualcuno avrà già sospettato che io abbraccio con lo sguardo la questione, inserendomi nell'angolo visuale del pubblico, ed io sono obbligato a confessare ch'egli ha perfettamente indovinato. Perchè il teatro non va giudicato, non va esaminato, non va discusso che dalla platea. È al pubblico spettatore che si rivolge ogni opera d'arte teatrale: a quel pubblico o meglio a quella folla, dalla quale confusamente come l'architettura, come la religione essa nasce e si sviluppa, non essendo grande che se l'epoca e la razza dalle quali emana, le dan la forza interiore ed esteriore — cioè a dire di materia e d'espressione — necessaria per vivere nell'eternità. Questo sapevano e questo proclamavano due artisti, certamente non sospetti di calcolatrice abilità. È per il pubblico che Wagner e Ibsen hanno scritto *Tristano e Isotta* ed *Hedda Gabler*, opere pure, opere eterne: per il pubblico, non per l'applauso ch'è tutt'altra cosa, altrimenti avrei citato *Casa di bambola* e *Lohengrin*. E dirò ancor di più. Non per il solo pubblico, ma anche per un interprete speciale hanno creato questi buffoni eterni: è noto a tutti come a determinati protagonisti abbiano pensato Sofocle e Wagner lavorando all'*Antigone* e al *Parsifal*. Levatevi il cappello! Io sono in piedi! Rida e si scandalizzi chi può!

Ma colui che ride scetticamente, colui che si scandalizza inorridendo di ogni preoccupazione d'interpretazione o d'allestimento scenico, commette l'imperdonabile errore d'accostarsi all'*Antigone* con gli stessi presentimenti coi quali s'accosterebbe ai *Dialoghi* di Platone e di giudicare il *Parsifal* con gli stessi preconcetti coi quali giudicherebbe la *Nona Sinfonia* di Beethoven: dimenticandosi cioè della fondamentale differenza che corre fra una pagina stampata e una scena rappresentata. Non d'altro egli si preoccupa — alla lettura del dramma o della partitura, perche generalmente chi così s'esprime, frequenta pochissimo il teatro e non lo sente — non d'altro si preoccupa che della contenuta *poesia*, prescindendo da quei *mezzi* (plurale di *medium*) che l'esprimono e nei quali esclusivamente il teatro consiste. Poichè ogni grande opera d'arte è fatta di *poesia* e di *tecnica* e v'è una *tecnica* teatrale come v'è una tecnica metrica, pittorica, musicale, architettonica, così che esistono *regole* (regole, cioè a dire sistemi) per costruire una scena come per stendere un sonetto, astrazion fatta d'ogni estro creativo. Così che giudicare il teatro con gli stessi criteri coi quali si giudica un romanzo o una dissertazione significa basare la propria critica sopra un malinteso, constatato il quale essa viene subito distrutta.

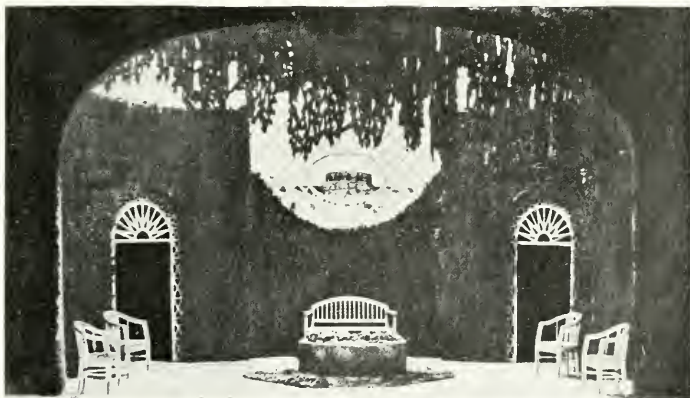
Quando Anatole France dice di preferire un'opera drammatica alla lettura che non alla rappresentazione, riassume in una propria simpatia, l'ignoranza o il disprezzo che della prospettiva teatrale hanno questi critici libreschi. Se non che a questo punto interviene un presupposto. Potrebbe darsi che chi legge un dramma sia un temperamento di teatro e allora Wagner che legge Calderon, Ibsen che legge Shakespeare fanno un lavoro di *ricreazione* teatrale, interpretando il dramma quasi su sfondo di scenografia. È così che indimenticabili saranno per me le sere passate declamando *La vita dell'uomo* in compagnia. Ed è così che io non darei le letture solitarie dell'*Elettra* o dell' *Antigone* da me fatte nelle notti di luna, seduto sopra un davanzale di finestra, per tutte le migliori interpretazioni dei teatri di Germania.

Ma ritorniamo alla scenografia. « Una ribalta

SCENA PER LA « LA FIDANZATA DI MESSINA ». ATTO I — SCHAUSPIELHAUS DI DUSSELDORF.

SCENA PER LA « LA FIDANZATA DI MESSINA ». ATTO III — SCHAUSPIELHAUS DI DUSSELDORF.

FERDINANDO GOTZ: SCENA PER « LA REGINA CRISTINA » DI STRINDBERG — SCHAUSPIELHAUS DI MONACO.

con un po' di sfondo — dice quel qualcuno che sorride — e un buon attore con un cencio indosso: tutto il resto è chincaglieria. Semplicità, sincerità, coscienza! » Ecco, proprio così: semplicità, sincerità, coscienza: questo, niente altro che questo, ma non come si pretende da chi sorride chinandosi sui libri.

Anch'io quando leggo Sudermann, quando leggo Dumas, quando leggo Sardou — veramente non ho mai aperto un loro libro, ma me ne posso immaginare la squallida lettura — non vedo nessun quadro disegnarsi nella mente e volontieri ne abbandono l'allestimento alla facile e piatta, buona (o cattiva?) volontà di un mobiliere. Il suo *verismo* nulla potrà guastare. Ma se invece io leggo *Gian Gabriele Borkmann*, *Maestro Olaf*, *I cattivi pastori*, *Rosa Bernd*, *Anfissa* sento nascere in me il quadro scenico creato da quelle drammatiche visioni e cercherò di concretarne alla ribalta quell'effetto che io stimo essere opportuno, per la comprensione del lavoro, il pubblico contempli. Faccio cioè opera d'interpretazione. Impedisco che si falsi il quadro con un accademico e pedissequo *verismo*, e cerco di sensibilizzarne fedelmente l'espressione: più precisamente, nel caso di quelle opere che appartengono all'ordine delle sopra dette faccio, in opposizione al *verismo*, dell'*impressionismo*. Se poi le opere che debbo allestire s' intitolano *Il sogno di una notte di mezza estate*, *Peer Gynt*, *Risveglio di primavera*, *La vita dell' uomo*, *La principessa Malena*, *Lo scambio* (e poichè degli ignoti bisogna dare anche la paternità, diremo che si tratta di *L'Echange* di Paul Claudel) io cercherò di realizzare queste sintesi, queste utopie,

FERDINANDO GOTZ: SCENA PER « S. ALOYSIUS » DI G. B. SCHAW — SCHAUSPIELHAUS DI MONACO.

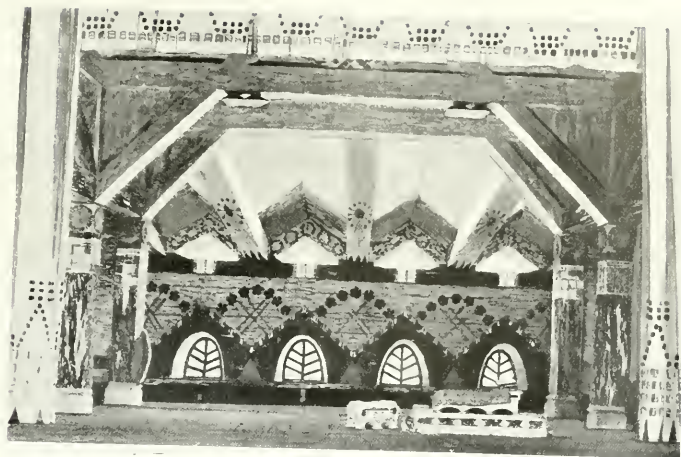
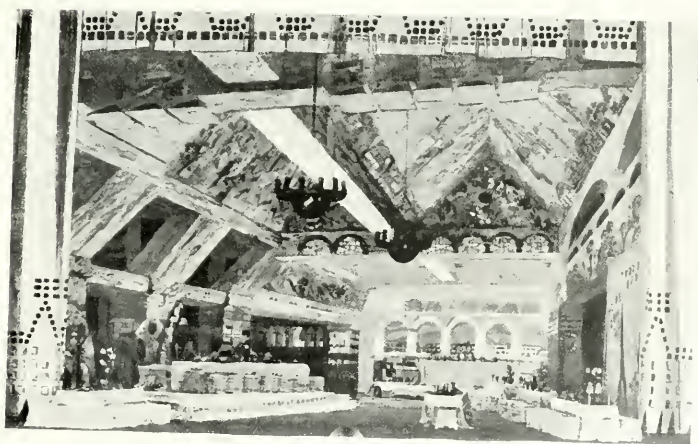
FERDINANDO GOTZ: SCENA PER « S. ALOYSIUS » DI G. B. SCHAW — SCHAUSPIELHAUS DI MONACO.

queste fantasie, con una razionale deformazione dei processi consueti, in modo che il pubblico abbia a ricevere caleidoscopicamente quell'impressione d'irreale, di fantastico, di grottesco, che la lettura delle visioni produce pienamente, ma che un'incompleta realizzazione scenica distruggerebbe con un falso effetto che altererebbe il tono del lavoro. Non il solo *realismo*, che in questo caso riuscirebbe ridicolo, io cercherò d'impedire, ma anche l'*impressionismo* che falserebbe la visione e che io eviterò con un opportuno *colorismo* (in Germania si dice così): tecnica d'intonazione, la quale mira a produrre un effetto generale, sacrificando ogni macchia e ogni dettaglio locale all'espressione fantastica dell'insieme. Ma supponiamo finalmente che le opere in quistione si intitolino *Maria Maddalena* (Hebbel), *Hedda Gabler*, *La potenza delle tenebre*, *Candida*, *Il vello d'oro* (Przibiscewski), opere che sono nate da una tutta personale concezione di un problema umano, la quale, elaborando interiormente i dati immediati dell'osservazione della vita, dopo averli dissociati criticamente per associarli nuovamente secondo una logica poetica (o cerebrale) che non è più quella della pratica, ha aspirato a

FERDINANDO GOTZ: SCENA PER « I CINQUE DI FRANCOFORTE » — SCHAUSPIELHAUS DI MONACO.

LEON BAKST. (Da fotografia).

rientrare nuovamente nella vita, a riprodurre nuovamente quella vita dalla quale s'era allontanato per sintetizzarla e mediante una interpretazione direi quasi realistica della sua astrazione cerebrale ha personificato in un conflitto dalle modeste proporzioni umane, tutto il travaglio critico poetico del mondo interiore. Questo processo creativo che in Stirner è filosofico, che in Dostoiewski è narrativo, conduce quasi sempre coloro che istintivamente lo seguono all'attività drammatica, alla produzione teatrale. Ed è così che accanto a tutto il lavorio dei mestieranti, appariscono di quando in quando sulla scena alcune magnifiche figure che vivono di vita interiore ed esteriore: creature tipiche, microcosmi che riassumono tutta la filosofia, tutta la poesia, o per meglio dire, tutto il pensiero e tutto il *pathos* d'un'epoca, d'una razza, in un *mito psicologico*, per non dire in un *simbolo*, parola sulla quale corrono troppi malintesi perchè, in questo caso, sia opportuno farne uso. L'allestimento di queste opere che nulla hanno di vistosamente insolito ed anormale (leggi: profondo e geniale) essendo esse raccolte come sfingi intorno a quell'enigma del quale non gridano la parola, è difficile quanto la loro interpretazione. Normalmente essi sono — allestimento e interpretazione — fondamentali stonature. Il conflitto del simbolismo interiore e dell'esteriore verismo viene praticamente esasperato fino alla rovina del lavoro che non appare più riconoscibile, così che ogni rappresentazione si risolve in un totale errore. Ed è seguendo l'odissea dell'allestimento teatrale che siamo giunti a riconoscere la necessità di quel *sintetismo* scenico al quale forse aspira colui che ride quando dice: « Semplicità, sincerità, coscienza ». *Sintetismo*, dopo *verismo*, dopo *impressionismo*, dopo *colorismo*, ma come particolare conseguenza di un'arte sintetica, non ancora come tecnica d'applicazione generale. Poichè fin'ora non si è fatto che constatare e il quadro che distinguendo abbiamo disegnato è quello del presente con le sue aspirazioni e le sue deficenze, così come appare animato da quegli spiriti che lo colorano, e limitato da quei confini ideali che l'orizzonte delle sue vedute segna, quando tocca la massima estensione delle sue possibilità.

Compito del presente, come di ogni periodo di preparazione (poichè stimo oltrepassato il periodo di transizione), è quello dunque di riassumere anche in materia teatrale, quel passato che solo una esauriente interpretazione può definitivamente allontanare da noi, chiudendolo nella cornice critica di una perfezione esteriore interamente conseguita. Rappresentiamo dunque tutto il repertorio oltrepassato, nel modo più opportuno, procurando di serbare inalterato il *tono* particolare a ogni opera d'arte, e presentando ogni capolavoro in quella luce che più felicemente può palesarne la bellezza interiore alla massa degli spettatori rituttanti. È in nome di un *sintetismo* più lontano che oggi dobbiamo accogliere tutto quell'*impressionismo* e quel *colorismo* che volontieri non impiegheremmo. Il fine giustifica i mezzi. Ed è bene che il pubblico — quella massa nella quale forse si nasconde il creatore di domani — s'abitui a vedere realizzata ogni più folle fantasia, a pensare attuabile ogni più grandioso progetto: con tanta libertà di movimenti sarà più facile alla maggioranza trovare quel nuovo, definitivo atteggiamento che solo i forti potrebbero realizzare in uno spazio sacrificato. Dagli eccessi l'arte esce più ricca, più gagliarda, più coraggiosa e più sapiente. Forse fra tanta coreografia di chincaglieri fantasiosi potrà sorgere a un tratto il marmoreo candore di una bella architettura. Perchè dunque non produrremo

M. FOKINE. (Schizzo di Serow).

M. C. KOROVINE: SCENA DEL FESTINO PER « RUSSLAU E LUDMILA » DI GLINKA

M. C. KOROVINE: SCENA PER « RUSSLAU E LUDMILA » DI GLINKA.

noi con feconda attività quegli elementi disparati e contradditori di cui si nutre ogni sintesi nascente? Perchè in nome di quella ideale purezza che presentiamo, ma che ancora non sappiamo realizzare puramente, noi negheremmo tutti i mediatori impuri, che indirettamente collaborano alla causa migliore? Rottami d'ideali, frammenti d'ali, germogli inariditi coprono il terreno delle battaglie odierne: bisogna raccogliere con amore tutti questi frantumi ancora palpitanti e farne con pazienza qualche cosa che assomigli ad una vita: così so-

N. C. ROERICH: SCENA PER « IL PRINCIPE IGOR » DI BORODINE.

lamente potremo progredire, servendoci d'ogni più incerto sasso per salire, in mancanza di gradini più sicuri.

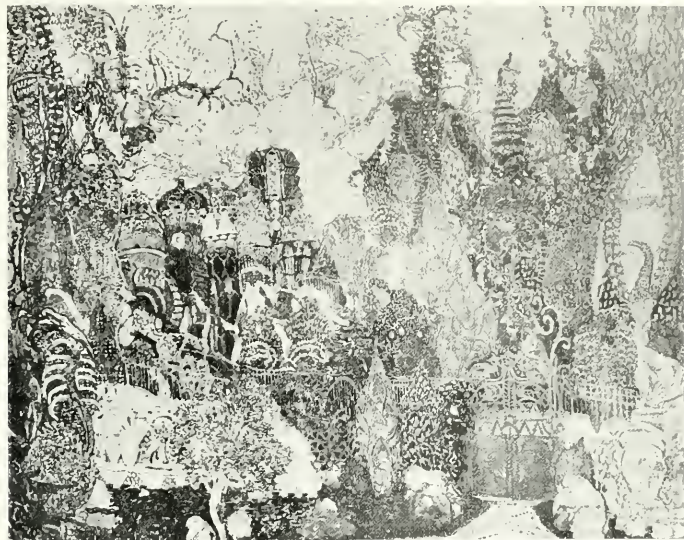
Tralasciando di fare la storia di questa sintesi attraverso la metamorfosi del teatro che con le sue fasi caratteristiche ha segnato le tappe rappresentative della civiltà, per ogni epoca e per ogni razza, è però utile notare che in questa sintesi riassuntiva di ogni periodo storico, entrano come elemento di collaborazione anche quegli impulsi che derivano da spettacoli affini, ma estranei a quello tragico verso il quale sono rivolti i nostri sguardi: spettacoli che dal ballo coreografico vanno fino all'oratorio e dalla pantomima fino al dramma musicale.

Le origini del teatro risalgono alle funzioni religiose. L'arte nella sua infanzia, è sempre stata religiosa. Sembra che certi miracoli non possano avvenire che in conseguenza della perfetta fusione fra l'estetica e la morale. Ogni popolo selvaggio ha avuto una forma rudimentale di teatro. Dalla fusione di due elementi apparentemente contraddittori: il lirico e il narrativo, nasce la visione scenica. Dal conflitto di due stati creativi, allo spettacolo esteriore il trapasso è breve. La pompa religiosa ne facilita l'avvento.

Il primo teatro artisticamente notevole è il teatro orientale. Il primo — e forse l'unico — teatro perfetto è quello greco. Il teatro latino è una forma d'attività letteraria; così pure quello medioevale. Il teatro di Shakespeare nasce dalla fusione della formula orientale con quella greca. Tutti gli altri teatri — di poesia, sottinteso — nascono da confusioni romantiche: quello di Wagner è il più completo e il più significativo. Dopo di lui Ibsen è l'unico che trova una formula moderna di carattere classico: e la sua morte segna il principio dell'anarchia contemporanea. Una particolareggiata esposizione dei rapporti che corrono fra questi teatri e il modo col quale vengono rappresentati basterebbe per dimostrare l'importanza della ricerca scenica,

l'attività della quale è in diretta proporzione con l'attività drammatica dei popoli e dei tempi. E questo seppe Wagner.

Bayreuth è la prima stazione del rinnovamento contemporaneo. Prescindendo dalla sua importanza nella storia della musica, esso rimane sempre l'affermazione più ortodossa del teatro moderno. Wagner ha sentito la necessità di esplicare accanto all'attività puramente estetica un'attività pratica e fattiva per il trionfo della buona causa. Il messia aveva capito che non bastava aver dato al mondo volta il proprio sogno d'arte, lo spettacolo del proprio ideale realizzato, a quella folla che ai poeti altro non chiede che il passatempo d'una sera d'ozio.

Prima di Wagner la preoccupazione dell'allestimento scenico non aveva mai oltrepassato la ricerca dell'effetto coreografico, borghesemente inteso, per gli spettacolosi melodrammi come per i balli di discutibilissimo buon gusto. Un quadro di Meyerbeer o di Verdi equivaleva ad una atroce oleografia. Inutilmente il teatro tedesco aveva avuto

A. GOLOVINE: SCENA PER « L'UCCELLO DI FUOCO ».

una nuova fede, e fondò quella religione della quale egli fu il primo papa. La concezione teatrale non si realizza senza esegesi scenica. L'anima non vive che col corpo. E Wagner, dopo aver dato un'anima ai suoi fantasmi, volle dar loro un corpo. Così nacque Bayreuth. E così Wagner dimostrò di aver compreso il problema del teatro moderno.

Quando si dice teatro moderno, s'intende il grande teatro moderno, quello che non esiste ancora, ma che potrebbe esistere, che certamente esisterà. E quello sarà il teatro sognato da Ibsen, il maggiore sacerdote della nuova religione, colui che, dopo Wagner, ha saputo imporre un'altra Goethe fra i suoi direttori: il suo stato rimaneva miserando. E Wagner si ribellò. Egli aveva creato un nuovo dramma ch'evocava spettacoli grandiosi: l'eroica dignità della sua visione reclamava un'interpretazione altrettanto austera ed altrettanto solenne che lo spirito animatore: per allestire una di quelle opere occorreva comprenderla, penetrarla, ed ecco che con Wagner il semplice lavoro d'allestimento incomincia a diventare opera d'interpretazione.

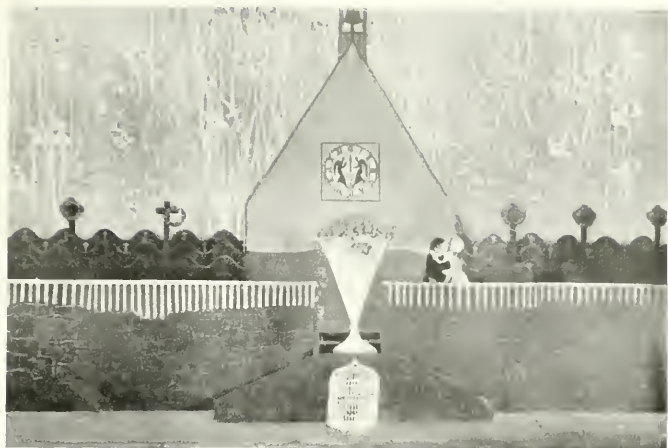
Dal Teatro di Bayreuth al *Deutsches Theater* di Massimiliano Reinhardt è breve il passo, quando si pensa alle nuove correnti artistiche che s'incrociano sul mondo. L'intensificarsi della coltura, il

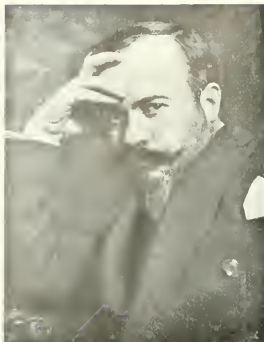
libero scambio dei prodotti artistici, l'arricchimento delle nazioni, hanno creato anche intorno al teatro quell'interesse e quell'animazione febbrile, che tanto giovano all'incremento di una istituzione, specialmente se da questo stato di cose le può derivare un utile finanziario. Quel teatro che in Germania era sempre stato una florida istituzione, incominciò d'allora a essere considerato anche una proficua industria. Ed il capitale venne in suo aiuto. Ibsen aveva spalancato molte porte sull' avvenire. Molti una grandiosità di linee nordamericane. Egli è uomo di coltura ed uomo d'azione, egli è uomo di temperamento ed uomo di volontà. Farraginoso ed incompleto come la nostra epoca, egli è come la nostra epoca coraggioso e rumoroso. La sua Germania è quella di Strauss e di Guglielmo II, di Wedekind e di Otto Wagner : retorica, pletorica, pomposa, falsa e goffa, ma viva, audace, prepotente e vittoriosa. Il fenomeno di Massimiliano Reinhardt, enfatico e pesante, è il logico e naturale

G. DELAW: SCENA PER « IL MERCANTE DI PASSIONI » — THEATRE DES ARTS DI PARIGI.

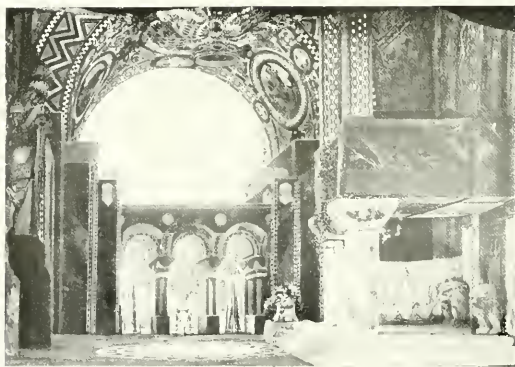
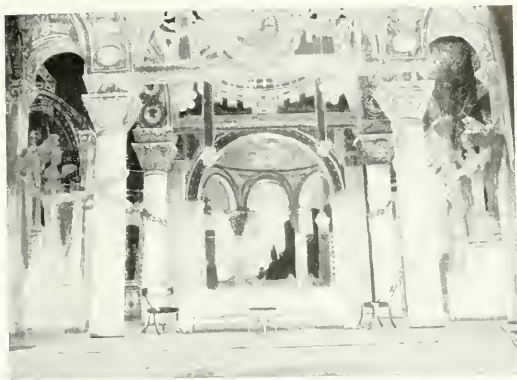
altri avevano già tentato qualche strada nuova. Moltissimi si preparavano per combattere. La nobiltà di quegli sforzi riuscì a nobilitare tutta una generazione di attori che per essere all'altezza del loro compito rinnegarono la vecchia scuola ed abbracciarono la novella religione. Così col concorso degli architetti, dei capitalisti, degli interpreti e del pubblico si formò in Germania il rinascimento dello spettacolo teatrale, l'importanza del quale, grazie a Max Reinhardt, è diventata mondiale.

Massimiliano Reinhardt è oggi un uomo rappresentativo. La materia umana della sua personalità artistica è prettamente europea, anzi prettamente tedesca, ma il suo pangermanesimo si svolge con prodotto di un'epoca d'industriali trafficanti, nutriti di musica, di birra e di filosofia. Giudizio nel quale non bisogna scorgere che una grossa ed abbondante simpatia. Poichè l' abbiamo detto. È necessario passare attraverso gli eccessi rainartiani per giungere a una nuova semplicità. Poichè Reinhardt, rapendo l'arte teatrale alle Accademie di Berlino e buttandola in una pubblica piazza, fra gli splendori ed i clamori delle fiere, ha compiuto un magnifico atto di rivolta, ha fatto una poderosa affermazione di vitalità, determinando l'unico movimento moderno che possa essere contrapposto all'antico *Sturm und Drang* dal quale sembra derivare.

Per Reinhardt si tratta d'interpretare il paesaggio

« L'UCCELLO AZZURRO » DI MAETERLINCK. QUADRO II: IL CIMITERO — TEATRO RÉJANE DI PARIGI.

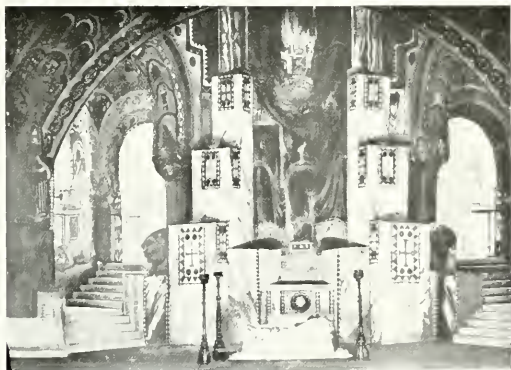
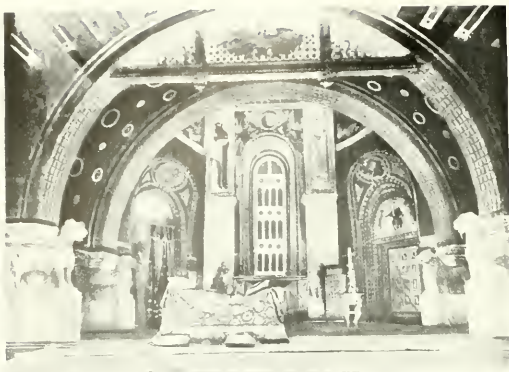
« L'UCCELLO AZZURRO » DI MAETERLINCK. ATTO IV, SCENA III: IL REGNO DELL'AVVENIRE.
HAYMARKET THEATRE DI LONDRA.

ARCH. GIUSEPPE MANCINI.
(Fot. Sommariva).

scenico non più coi criteri fotografici dell'illustratore o del decoratore, ma con la sensibilità pittorica del poeta o dell'evocatore. Non bisogna più rendere una realtà, ma realizzare un sogno. E Reinhardt, meraviglioso vivificatore di capolavori, si è imposto il compito di riassumere, di fronte all'avvenire, tutto il passato, interpretandolo coi criteri di colui che accingendosi a creare una cosa nuova, considera le cose vecchie con l'intenzione di rintracciarvi le origini della propria novità. Si direbbe ch'egli voglia creare una tradizione di millenni alla nostra giornata dubbiosa. E il suo procedimento consiste nel gettare sul passato la luce che il presente emana, per colorarlo in armonia col nostro sguardo.

Tre teatri gli servono: il *Deutsches Theater*, il *Circo Schumann* e il *Kammerspiele*. Il *Teatro tedesco* è la sala ove egli rappresenta i classici moderni, le tragedie borghesi e tutti quei lavori che un palcoscenico comune perfezionato può rendere secondo la tradizione moderna. Il *Circo Schumann* gli serve per le grandi esumazioni. L'*Orestiade* fu data in quel grandioso ippodromo con una interpretazione coreografica che resterà celebre negli annali e nei giornali del teatro moderno. Mentre il *Kammerspiele* è una minuscola sala annessa al *Deutsches Theater*, nella quale, davanti a un esiguo pubblico, vengono rappresentati i drammi dell'intimità infantile: *Risveglio di primavera*, *La morte di Tintagilo*, *L'ascensione della piccola Giovanna*. È come un piccolo teatro di marionette grandi ove si realizzano quelle poetiche visioni che solo l'allestimento scrupoloso e il raccoglimento degli spettatori possono rendere perfette. Mentre invece al *Circo Schumann*, centurie di persone gettano l'urlo delle loro voci e lo squillo delle loro trombe, nell'aria successivamente illuminata con tutti i colori dell'arcobaleno, mentre il coro sbucato da tutte le aperture dell'ippodromo si precipita verso il palcoscenico, correndo lungo viadotti pensili sul capo degli spettatori. Avere oggi il coraggio di interpretare barbaramente Eschilo, come i giapponesi interpretano selvaggiamente Shakespeare, è un meraviglioso sintomo di risveglio europeo. Più classiche interpretazioni ci offre Reinhardt al *Deutsches Theater*, dove cerca d'equilibrare le proprie qualità caotiche nel più sereno clima di quelle poche opere che i creatori moderni hanno veramente condotte a perfezione. Così che esplicando con tre diverse tecniche la propria

ARCH. G. MANCINI: SCENA PER « L'AMORE DEI TRE RE » DI BENELLI E MONTEMEZZI. ATTO I.
(Fot. Bassani).

ARCH. G. MANCINI: SCENA PER LA « ROSMUNDA » DI SEM BENELLI. ATTO II.
(Fot. Bassani).

attività rinnovatrice egli offre lo spettacolo complesso della ricerca che oggi muove l'anima moderna ad esplorare tutti gli orizzonti, a violentare tutte le tendenze.

Ora in Germania ogni città ha la sua « Schauspielhaus », cioè un teatro completo, con una propria compagnia, con un'annessa scuola di recitazione, ed i migliori artisti collaborano alla sua perfezione. La « Schauspielhaus » di Monaco e quella di Düsseldorf sono fra le migliori. Ma ormai questo fenomeno non è più esclusivamente tedesco. Decoratori russi e scenografi inglesi, a Mosca, a Pietroburgo, a Londra, a Parigi esplicano la loro attività. Gordon Kraig e A. de Salzmann sono fra i migliori.

L'innovazione delle « *Schauspielhaus* » è tutta nel semplicismo ch' esse cercano di raggiungere mediante una tecnica simbolica, così che il loro

ARCH. G. MANCINI: SCENA PER « L'AMORE DEI TRE RE » DI BENELLI E MONTEMEZZI. ATTO III.
(Fot. Bassani)

ARCH. G. MANCINI: SCENA PER LA « ROSMUNDA » DI SEM BENELLI. ATTO III.
(Fot. Bassani)

del teatro già preoccupano qualche municipio e qualche mecenate. Qualche battaglia si combatte: non ancora per noi, ma già per gli altri. Ed è un buon segno. Dobbiamo guadagnare tutto il tempo che abbiamo perduto. Siamo alla retroguardia. Dobbiamo camminare sulle orme di coloro che ci precedono. Ed è bene che quell'Italia la quale non ha digerito Ibsen, cerchi d'assimilarsi Strauss e Schaw: sono d'altronde più leggeri. È delle nazioni come delle epoche. Quando sono in formazione approfittano d'ogni materiale. Mentre Reinhardt vivifica i millenni, l'Italia s'avventura nell'Europa. L'assenza di una forma definitiva di teatro moderno, coincide con la mancanza di una vera organizzazione scenica, e mentre i creatori cercano la loro verità bisogna che gli allestitori preparino le strade. Anche da noi qualcuno si solleva sulla mediocrità dei commercianti e degli industriali: gli allestimenti della *Rosmunda* e dell'*Amore dei tre re*, dovuti all'arte dell'architetto Mancini, testimoniano delle sue aspirazioni, denunciando in questo tormentoso artista la preoccupazione di creare al dramma una simbolica atmosfera, mediante grandiose espressioni architettoniche.

Ognuno porta il contributo della propria sensibilità, ognuno spreme l'essenza della propria vita. L'avvenire è una sfinge che vuole molto sangue. Quando sarà sazia di sofferenze umane, spirerà

quadro scenico acquista originalità non per lo sfarzo nè per la varietà, ma per la sobrietà delle linee sintetiche. Lo sfarzo dei colori e delle forme costituisce invece l'attrattiva della coreografia russa, la quale ha conquistato in questi anni tutti i palcoscenici d'Europa. Bakst ha creato una sensibilità pittorica là dove fin'ora non c'era che una pompa carnevalesca e Fokine ha dato una psicologia mimica agli inespressivi fantocci della parata convenzionale. Entrambi hanno fatto opera di stile, e sostituendo il mimodramma al vecchio ballo coreografico hanno dimostrato che non inutilmente l'archeologia ha progredito nelle sue scoperte. L'innovazione russa è il frutto di una coltura preellenica, orientale, egiziana, bizantina, cioè un ritorno alle origini della danza ch'era sacra ed alla pompa ch'era religiosa. Ed è bene che uno degli elementi che hanno presieduto alla nascita della tragedia, oggi venga coltivato e sviluppato modernamente fino alla perfezione. Poichè l'abbiamo detto. Se vogliamo progredire dobbiamo servirci d'ogni più incerto sasso per salire, in mancanza di gradini più sicuri.

E intanto l'Italia che cosa fa? L'Italia fa poco ancora. L'Italia guarda quello che gli altri fanno e cerca d'approfittarne. Un latente bisogno d'emancipazione incomincia ad agitarla: ella vive di un movimento progressivo. Le sorti

ARCH. G. MANCINI SCENA PER LA « ROSMUNDA » DI SEM BENELLI. ATTO IV.
(Fot. Bassani).

dicendo il suo segreto ch'è l'*eterno divenire:* quello eterno divenire del quale l' umanità non ha coscienza che quando s'è penosamente affermata ed incomincia a trasformarsi senza crisi: allora più non preoccupa il futuro, il passato più non interessa; la vita è nel presente. Ed anche l'arte. Poichè allora essa raggiunge quelle formule definitive, mediante le quali si realizza sotto l'aspetto dell'eternità.

Ed al nuovo classicismo teatrale, all'affermazione del rinnovato dramma moderno, avranno certamente giovato e collaborato le marionette di Maeterlinck, i comizi di Schaw, i grotteschi di Wedekind, i salmi di Claudel, le visioni d' Andreieff, i ditirambi del mimodramma russo, gli scenari luminosi della *Schauspielhaus*, gli impressionismi franco-alemanni, il colorismo di Reinhardt, le lampadine elettriche del Circo Schumann, le scene mobili, i palcoscenici girevoli, gli sfondi scorrevoli, le rappresentazioni all' aria aperta, le cinematografie di *Pathé-Frères*, tutta la chincaglieria moderna, fino alle danze d'Isidora Duncan, agli abiti di Loie Fuller e alle anchilosate nudità di Ida Rubinstein. Poichè ogni cosa che sotto forma di sensazione visiva viene per mezzo d'uno spettacolo a colpire in noi quella sensibilità che per reazione determina il fenomeno cerebrale della creazione drammatica, finisce per essere indirettamente considerato un elemento della creazione stessa, essendone lo stimolo esteriore.

Constatazione sulla quale è prudente fermarsi, poichè procedere significherebbe proclamare che il pendolo di Galileo e la mela di Newton hanno scoperto la legge della gravitazione universale! La qual cosa sarebbe per lo meno esagerata.

Ma fermi innanzi al sipario che oggi nasconde l'avvenire, aspettiamo che l'arcoscenico s'illumini: forse domani sembrerà un arco trionfale.

FAUSTO VALSECCHI.

ARCH. G. MANCINI. SCENA PER LA « ROSMUNDA » DI SEM BENELLI. ATTO V.

Fot. Bassani

PIAZZA ARMERINA — PANORAMA. (Fot. Greco).

COLONIE LOMBARDE IN SICILIA NEL MEDIOEVO: PIAZZA ARMERINA ED AIDONE.

A Sicilia nella sua storia millenaria offre tanti e tali aspetti da figurare come un paese del tutto caratteristico.

Essa accolse in ogni tempo civiltà e popoli diversi: dai Siculi, ai Greci, ai Romani nell'evo antico; dai Bizantini, ai Normanni, agli Svevi, agli Angioini, agli Aragonesi nell'evo medio; dagli Spagnuoli, ai Tedeschi, agl' Inglesi nell' epoca moderna.

Ognuna di codeste genti, a seconda della durata del loro dominio, ha lasciato qualche cosa nella natura, nel costume, nel dialetto, in maniera che avviene di riscontrare differenze etniche, talvolta profonde, in varie parti dell' isola; la qual tesi fu ben sapientemente svolta da Giorgio Arcoleo nel suo studio: *Palermo e la coltura in Sicilia.*

Coi Normanni s' inizia la corrente di una vera e propria colonizzazione nordica nella terra del sole, e, a voler credere ai vecchi storici, primo fra tutti Ugo Falcando, al tempo di quei valorosi avventurieri scese nell' isola una moltitudine di lombardi, la quale fermò sua stanza in alcuni paesi, specialmente sulle colline sovrastanti alla bella ed ubertosa piana di Catania.

Così sorsero Piazza Armerina ed Aidone, la prima delle quali acquistò maggiore importanza e divenne quasi una piccola capitale del nuovo nucleo immigratore. Narra l' Amico nel suo *Lexicon topographicum siculum* che, secondo i Regi Libri, Uberto Mostacciolo di Piacenza, di nobile stirpe, condusse seco in Sicilia molti concittadini e lombardi, ai quali Federico II permise di poter abitare Piazza allora quasi deserta.

Che questa abbia preso tal nome da un' antica *Plutia,* della quale non abbiamo alcuna notizia, o da Piacenza, non possiamo invero asserire. Certo è ch'essa, al pari di Aidone e di Sanfratello, è una delle antiche colonie lombarde di Sicilia, come lo dimostra ancora il suo vernacolo assai differente dal vero e proprio dialetto siciliano.

* * *

Piazza Armerina, così chiamata dal monte Armerino dove vuolsi si istallassero gli antichi coloni lombardi, è oggi una cittadina ragguardevole S. Pietro ed altre chiese ricche di paramenti e di arredi, fanno di Piazza una delle città più interessanti dell'interno dell'isola. E fra i suoi benemeriti, degno di memoria è Marco Trigona della fine del sec. XVI, che beneficò il duomo, e a cui

PIAZZA ARMERINA — MONUMENTO A MARCO TRIGONA E ALLA CONSORTE LAURA DE ASSARO.
(Fot. Greco).

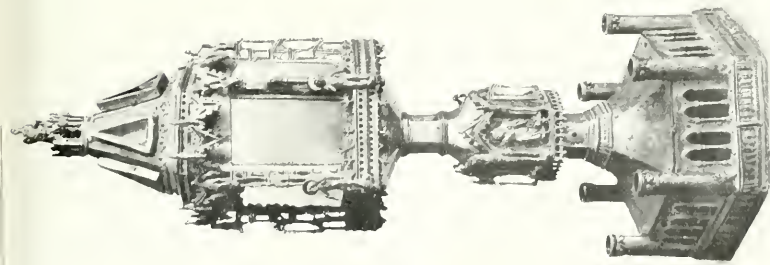
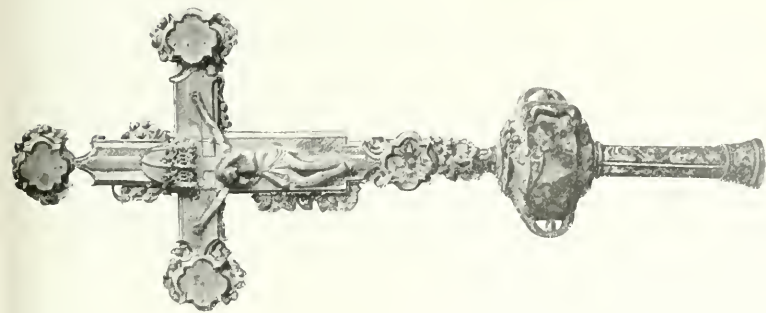
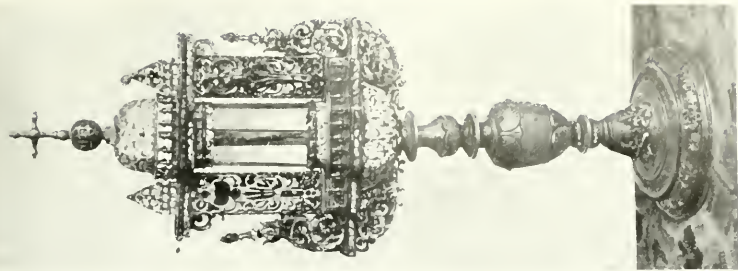
che quando sarà allacciata alla ferrovia (e sperasi presto dopo sì lunga attesa!) diverrà certo meta di escursioni per la bellezza del suo paesaggio e per la importanza dei suoi monumenti medioevali. La basilica del Priorato di S. Andrea, puramente normanna, il duomo col suo elegante campanile, la chiesetta di S. Giovanni di Rodi, il chiostro di di recente è stato eretto un monumento sulla piazza, di fronte alla stessa maggior chiesa, opera del valoroso scultore palermitano Antonio Ugo.

Una vecchia tradizione narra che papa Niccolò II nel dare al normanno conte Ruggero la investitura del regno di Sicilia, gli affidasse un prezioso tesoro, cioè un vessillo di seta recante la

imagine di Maria dipinta da S. Luca. E l'onore di ricevere in dono dal monarca un così sacro palladio, sarebbe spettato a Piazza, la quale attraverso tante vicende (si dice che avesse sottratto il vessillo alla vendetta di Guglielmo I che, bramoso di punire i Piazzesi dell'ospitalità data ai baroni congiurati contro di lui, con un nerbo di Saraceni assalì la loro città) lo avrebbe depositato prima nella chiesa dell' Assunta e poscia nel duomo dove oggi appunto si conserva in una ricca custodia piena di smalti, oggetto di calda venerazione da parte del popolo piazzese. E famosa è la così detta « festa grande » dell' Assunta che, seguendosi un vecchio costume, si rende maggiormente solenne con una cavalcata storica raffigurante l' ingresso di Ruggero.

PIAZZA ARMERINA — CAMPANILE DEL DUOMO (SEC. XV).

* * *

Aidone, sull' alto della montagna, a 10 km. da Piazza, offre panorami stupendi.

PIAZZA ARMERINA.
DUOMO — RELIQUIARIO D'ARGENTO (1405).

PIAZZA ARMERINA.
DUOMO — CROCE PROCESSIONALE D'ARGENTO
(SEC. XV).

PIAZZA ARMERINA.
DUOMO — RELIQUIARIO D'ARGENTO (SEC. XVII).

Essa fu patria del celebre oratore e statista Filippo Cordova che in una lettera del 1835, diretta ad Hermann Abik di Berlino, s' intrattenne sulle origini e la storia del suo paese [1].

Nelle sue vicinanze, in contrada Serra Orlando, si son rinvenuti antichi avanzi, i quali han dato la stura alla fantasia dei vecchi eruditi che han pensato ad una misteriosa Erbita, distrutta, come ricorda Paolo Diacono, dai Saraceni, verso l'anno 800.

Della città medioevale, il cui nome si vuole derivi dall'arabo *Aynduni* significante *mons aquarum,* si racconta che fosse appartenuta ad Adelasia, nipote del conte Ruggero e moglie a Rinaldo d'Avenello, la quale, a dir del Pirri, avrebbe istituito nel 1134 il ricchissimo priorato di S. Maria la Cava, che dipese poi sempre dal Capitolo di Catania.

Le vicende storiche della piccola Aidone si possono così riassumere: dopo Uberto Mostacciolo

1 Cfr. pure VINCENZO CORDOVA: *Le origini della città di Aidone e il suo statuto*

PIAZZA ARMERINA.
DUOMO — CROCE DIPINTA (SEC. XV).

PIAZZA ARMERINA.
DUOMO — PIVIALE (FINE SEC. XVI).

di Piacenza, che l'ebbe da Federico II di Svevia, fu concessa in feudo, sotto Pietro d'Aragona, a Manfredi Chiaramonte, il quale poscia la commutò col castello di Sperlinga cedendola ad Enrico Rosso. L'erede di quest' ultimo e dello stesso nome, causa la sua fellonia, fu spogliato da Federico III di tutti i beni, e il feudo fu donato a Bartolomeo Gioeni, la cui discendenza dominò in Aidone sino ad una Isabella che fu sposa di Marcantonio Colonna.

Dei monumenti medioevali appena rimangono: la basilica di S. Maria la Cava con la sua bella abside ed il campanile, la madrice, alcuni avanzi della chiesa di S. Michele disgraziatamente in abbandono ma della quale è importante il campanile, S. Antonio, e il castello, detto nel paese « castellaccio », rovinato col terremoto del 1693, dove si dice si rinchiudesse Martino II di Aragona durante un assedio, e da cui si gode il magnifico panorama dei dintorni e di quel meravi-

AIDONE — PANORAMA DAL CAMPANILE DI S. LORENZO.

(Fot. Teodoro).

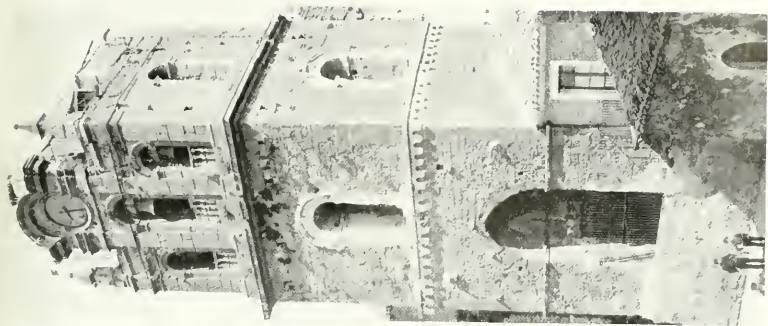
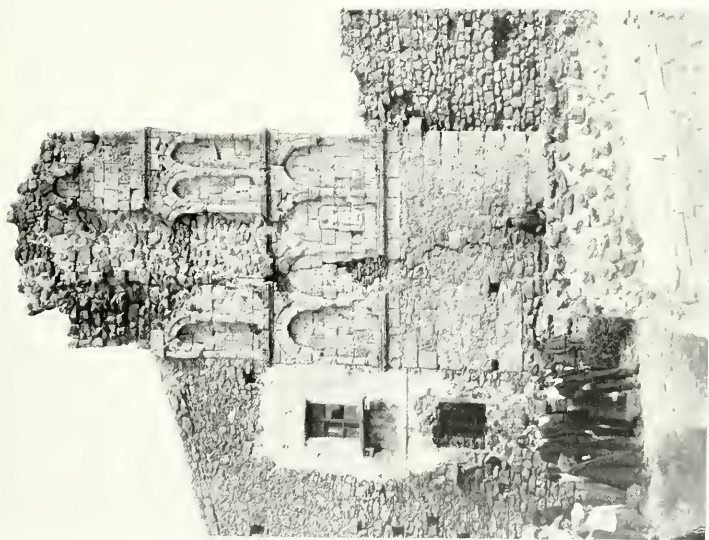
AIDONE — PANORAMA DAL CAMPANILE DI S. MARIA LA CAVA.

(Fot. Teodoro).

AIDONE — PIAZZA FILIPPO CORDOVA, CON LA CASA OVE NACQUE IL GRANDE STATISTA.

(Fot. Teodoro)

AIDONE — ABSIDE E CAMPANILE DI S. MARIA LA CAVA (SEC. XIV)

AIDONE — IL CASTELLO

AIDONE — CAMPANILE DI S. MICHELE (SEC. XIV).

AIDONE — CAMPANILE DI S. MARIA LA CAVA (SEC. XIV).

AIDONE — PROSPETTO DELLA CHIESA MADRE.

AIDONE — S. MARIA LA CAVA — PILA DELL'ACQUASANTA.

glioso mare di montagne, di colline e di poggi dalle gradazioni svariate del verde, con in fondo il colosso, l' Etna.

Alquanto distante dal paese è il castel di Gresti, scavato in un'immensa roccia, dove al sommo della porta si legge una curiosa iscrizione recante la data 1668.

Chiese storiche, ma trasformate assai nei secoli a noi vicini, sono quelle di S. Lorenzo, patrono di Aidone, e di S. Leone, che si dice fondata nei primi tempi normanni.

Caratteristiche sono le feste di S. Lorenzo e di S. Filippo apostolo, e principalmente la prima, che si è soliti celebrare con un torneo in costume, rappresentante una lotta fra Lombardi e Saraceni (a simiglianza di quella di Scicli nella festa della Madonna delle Milizie), nella quale la parte dei primi viene sostenuta dagli Aidonesi, e ove tutto finisce coll' affratellamento dei combattenti.

ENRICO MAUCERI.

CRONACHETTA ARTISTICA.

LA MOSTRA DI SMALTI AVORI E MINIATURE IN CASTEL S. ANGELO.

Quando consideriamo le difficoltà offerte dalla raccolta di tanti piccoli oggetti preziosi esistenti qua e là, ancor meglio, allora, questa Mostra che ha voluto essere un tentativo ed un esortamento, ci appare riuscita. La energia bellissima del colonnello Mariano Borgatti e la intelligente organizzazione del competentissimo dottor Capparoni, unite all'opera di tutti gli amici di Castel S. Angelo, godono per questo, oggi, la lode dei competenti.

Certo è difficile riunire tanti piccoli oggetti, quando sono nascosti, e quando i mercanti di cose antiche non vogliono tirar fuori quelli ricchi di alto pregio. Per costoro si fa pericoloso, è facile capirlo, il mostrare un pezzo bello; così che ognuno di essi manda roba interessante, sì, ma non per questo più che mediocre.

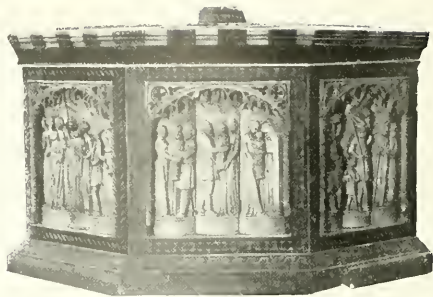
E tale circostanza è assai dannosa, perchè chi potrebbe essere più prezioso, in queste circostanze, dei mercanti che son dediti per professione a cercare anche in provincia ed a raccogliere tutto ciò che sembra notevole? Una simile Esposizione richiederebbe — là dove s'intendesse di farla assai ricca — un lavoro molto lungo e paziente. Quella presente, però, tanto curata, mentre possiede un valore proprio, ha anche il pregio di essere esortazione e principio e indirizzo.

Gli Amici di Castel S. Angelo intendono fare ogni anno una mostra di arti decorative minori (l'anno scorso vi fu quella dei Cuoi lavorati) per portarci appunto a considerare queste arti, che nelle grandi Esposizioni sono trascurate del tutto o si perdono per la loro piccolezza tra le grandi tele, le grandi sculture e i grandi oggetti delle vetrine: le maioliche, i vetri ecc. Questi studiosi stanno organizzando insieme un Museo Medioevale di Castel S. Angelo al quale è stato concesso un fondo di oggetti già appartenenti al vecchio Museo Kircheriano oggi abolito.

BIGLIETTO D'INVITO PER LA MOSTRA.

La Mostra di cui ci occupiamo è aperta nell'armeria di Clemente VIII, e gli oggetti sono esposti in certe vetrine che, per la verità, è necessario subito riconoscere proprio brutte.

Gli smalti, le miniature e gli avori appartengono a tutti i tempi, sì che ve ne sono anche di moderni che vedremo in esigua proporzione. La collezione più ricca è forse quella degli avori che riescono ad interessare vivamente. Oggi però, che questa preziosa materia gode tanto poco gli onori della moda, ricorda sì l'eburneo Palazzo di Menelao, il letto di Ulisse e il trono di Salomone, ma sembra che non faccia godere l'emozione viva della materia sentita. Sono avori giallicci, ed hanno le venature assai segnate come i vecchi hanno profonde le rughe, ma l'interesse che essi destano è forse solo una curiosità d'antiquari, non una sensazione artistica. Generalmente oggi non piace l'avorio che godette la fortuna di significare la imperiale dignità e la ricchezza e la potenza. Anticamente sappiamo che adornò ogni oggetto: le armi, le cinture, i finimenti dei cavalli, le guardie delle spade, gli scettri, le lire, e persino costituì le tessere dei teatri, che nella presente Mostra sono rappresentate da un raro esemplare esposto da Augusto Iandolo. Ricordiamo che fu cantato dai poeti e fu scolpito in piccole statuine da artisti come Teodoro di Samo o fu parte di statue colossali come quella di Giove nel Tempio di Megara o formò oggetti come amuleti vasi spilli flauti o servì proprio per decorazione, specialmente dei templi, come fu nelle porte del tempio di Minerva a Siracusa. Sappiamo la sua presenza nei mobili e nelle pareti per la fama stessa delle « eburnae domus »

TRITTICO IN AVORIO DEL SEC. XIV, APPARTENENTE AL PRIMO FONDO DEL MUSEO DI CASTEL S. ANGELO.

COFANO OTTAGONO CON FONDO INTARSIATO ALLA CERTOSINA E QUADRI IN OSSO SCOLPITO, APPARTENENTE ALLA CONTESSA DI SANTAFIORE.

e dei « templi eburnei », ma oggi a pena qualche orafo parigino o londinese lo usa nei gioielli. E la presente, è vera audacia, presso i gioiellieri, perchè l'arte di questi, spinta per una via erratissima, generalmente non viene concepita senza che significhi sfarzo. Non è da tutti compreso un gioiello di legno, perchè questa materia vale meno dei metalli nobili, di guisa che il gioiello, non essendo più ricco, perde il carattere di vero *gioiello*. È un generale equivoco, questo di confondere l'arte con lo sfarzo. Tutti pensano bello un gioiello quando avendo una forma di moda, è però fatto di un oro prezioso ed è adorno da rare pietre. Non si considera che uno stagno di Briot, una cesellatura del Cellini, nuda di pietre, può valere dieci gioielli sfarzosissimi per gemme e perle ed oro.

Sono specialmente gli inglesi, oggi, che vanno riportando in moda gli smalti e gli avori nei gioielli: quegli stessi inglesi che prima ne fabbricarono altri di sfarzosissimo gusto bizantino, portando il lusso dell'oro e delle gemme ad altezza vertiginosa.

I moderni gioielli di metallo brunito, opaco, aristocraticamente pallido e smaltato finemente, costituiti, in mezzo, da un avorio di forma squisita e rara, sono quelli che un giorno faranno disprezzare ad una signora di buon gusto, i gioielli ricchi che per lei saranno allora come sono oggi le vesti e gli ori di una Madonna provinciale di pastiglia,

RECTO.

VERSO.

TRITTICO BIZANTINO IN AVORIO, PROVENIENTE DALLA BIBLIOTECA CASANATENSE — MUSEO DI CASTEL S. ANGELO.

vestita dalle nipoti di un qualunque parroco di campagna.

Gli avori più preziosi di questa Mostra sono bizantini. C'è un cofano con altorilievi, veramente ricco, e un trittico rappresentante Cristo con gli apostoli che è unico così da poter costituire da solo, con il cofano, la ricchezza di tutta una mostra. Un meraviglioso lavoro in questi pezzi interessa in vivo modo specialmente la tecnica di quegli artisti che, forse, più degli altri d'ogni tempo portarono in onore l'avorio.

E noto che a Costantinopoli, nella chiesa di Santa Sofia, esistevano 365 porte ornate di bassorilievi di avorio, ed è noto che in quell'epoca veniva importata in Occidente una grande quantità di oggetti sacri. Questi sono degli esemplari dell'arte di quel tempo.

Tra i pezzi più antichi sono notevoli certi frammenti appartenuti ad un letto romano e certi oggetti da toilette, parimenti romani, che sono esposti dal dottor Capparoni.

Così sono interessanti due statuette del comm. Simonetti rappresentanti i medici arabi Avicenna ed Averroe, che forse facevano parte di un mobile appartenuto ad un medico del secolo XV; un San Giovanni del sec. XIV offerto dal dottor Capparoni che in questa Mostra possiede anche un bellissimo fucile intarsiato d'avorio ed alcuni portapolvere di osso di cervo, che qui riproduciamo, che con quelli bellissimi graffiti e scolpiti del prof. Mariano Rocchi fanno bellissima figura come oggetti insoliti fra tanti. Del sec. XV c'è un putto,

COFANO BIZANTINO. ALTRO DEL 1300. PORTAFIORI DEL 1600 -- MUSEO DI CASTEL S. ANGELO.

già parte di un presepio, esposto dallo stesso prof. Rocchi, e un Cristo.

Tra gli oggetti appartenenti al XVI secolo si nota una Sacra Famiglia in bassorilievo di finissima opera appartenente al Simonetti e certi piccoli satiri curiosi che insieme con una magnifica gloria in ambra ed avorio sono proprietà del Castello. Col XVII e XVIII secolo, poi, uno stipo di ebano intarsiato in avorio e graffito e un grande Crocifisso già appartenuto ad Alessandro VIII, mostrano bene come dal secolo XVII in poi gli scultori dell'avorio divennero veri e completi artisti.

* * *

Gli smalti sono anch'essi rappresentati degnamente tanto dalla collezione bellissima di quelli di Limoges, esposti dal comm. Perfumo e dal prof. Mariano Rocchi, quanto da quelli della principessa Massimo Borbone, della marchesa Honorati e del dottor Capparoni. Specialmente importanti e singolari sono appunto quelli del Rocchi, così per uno smalto a bianco e nero, come per uno colorato, bellissimo e stranissimo, che osserveremo. I famosi *opus de Limogia* furono principalmente a bianco e nero, dapprima, avendo a pena i visi un po' di carnicino. Al tempo di Francesco I, infatti, gli smalti non erano colorati, pur essendo bellissimi per disegno e chiaroscuro, e pur avendo pregio negli ornamenti disposti appunto da quel tempo con miglior buon gusto.

La Madonna col Bambino dipinta in smalto,

CROCIFISSO DEL SEC. XVII, GIÀ APPARTENENTE AL PAPA ALESSANDRO VIII — PROPR. GUATTARI.

esposta dal prof. Rocchi, possiede appunto dei pregi assai vivaci d'effetto in un disegno semplice e con un giuoco di mezzi ancora più semplici ed è firmata da Laudin « émailleur au faubourg de Maquine ».

L'altro della stessa collezione può esser detto, poi, veramente eccezionale, perchè non ha il solo valore di essere di Limoges e di portare la preziosa firma dello stesso Leonardo Limousin, il continuatore di Leonardo Penicaud, che a Limoges nel secolo XVI portò l'arte dello smalto da religiosa a profana di decorazione, con smalti dipinti e non « cloisonnés » o « de baisse taille ».

Questa preziosa opera d'arte possiede infatti uno speciale valore storico, perchè rappresenta in una curiosissima scena davvero non facile, Francesco I che, desideroso di conoscere il proprio futuro, ha per la circostanza ceduto il trono a Madame Poitiers la quale, esaminando la mano del re e consultando la salamandra e lo scorpione, animali sacri, glielo va predicendo. Interessanti e indovinate e significative sono le espressioni della maga, tutta velata da un'aura suggestiva, e del re, modesto e raccolto in quell'azione intima, che nulla sa della regia superbia. Tanto la forma quanto il colore, poi, sono stati oggetti di viva cura per il Limousin, mentre una particolare dolcezza soffusa in ambedue i visi, arricchisce i pregi tutti dello smalto, che è fatto per essi uno dei più belli ed uno dei più importanti che si conoscano. Esso apparteneva ai Conti Aureli e, risulta da un documento, che fu portato in Italia nel 1686 dal Conte de Claude Philippe, Joseph, Melchior Aureli, Commandant de S. A. Monseigneur le Compte d'Armagnac.

La collezione del comm. Perfumo, abbiamo detto che viene a costituire a sua volta, nella Mostra, una importantissima parte, mentre i noti orologi smaltati della collezione del principe Giovannelli, uniti a quelli del Municipio di Roma, espandono in modo ampio ed esauriente l'opera dello smalto negli ultimi secoli, quale mezzo di decorazione profana sopra oggetti di uso comune. I mille riflessi scintillanti dei suoi seducenti colori, l'indefinibile bellezza singolare della sua lucidità che avvince, la ricchezza della materia usata spesso come base nei lavori, e la squisitezza dell'arte dello smaltatore, hanno fatto degli smalti, dall'origine in poi, degli interessantissimi oggetti d'arte che mai hanno perduto, nelle mode di tanti tempi e di tanti paesi, il proprio valore di finissimi mezzi di decorazione. È assai bene e assai bello, dunque, fare di queste esposizioni oggi proprio che la gioielleria moderna riporta in più vivo uso l'arte dello smalto, nel modo che abbiamo veduto.

*
* *

Le miniature più antiche, in questa Mostra, sono esposte dal Rappaport che ha una buona collezione di fogli corali miniati del secolo XIV, XV e XVI, e dalla signora Vanni, che ha portato una rara serie di cantaglorie.

La collezione Rappaport del secolo XIV, interessa molto perchè mostra proprio la evoluzione avvenuta, dopo Giotto, dell'arte del minio, prima

SMALTO BIZANTINO DIPINTO DEL X SECOLO. PROPR. PROF. M. ROCCHI.

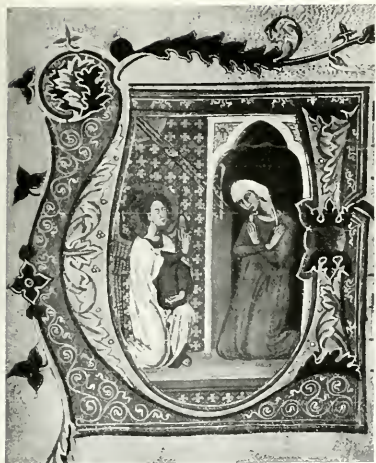
SMALTO FIRMATO « LAUDIN » — PROPR. PROF. MARIANO ROCCHI.

SMALTO FIRMATO « LIONARDO DI LIMOGES ».
PROPR. PROF. MARIANO ROCCHI.

SMALTO DIPINTO DI LIMOGES DEL SEC. XV — PROPR. MARCHESA DI ROCCAGIOVANE.

POLVERIERE DEL SEC. XV E XVI GRAFFITE E SCOLPITE IN CORNO DI CERVO E AVORIO — PROPR. DOTT. CAPPARONI, PROF. ROCCHI E COMM. SIMONETTI.

STATUETTE IN AVORIO DEL SEC. XVIII — MUSEO DI CASTEL S. ANGELO.

SCODELLA CON COPERCHIO DI SMALTO DIPINTO STILE LUIGI XV, PROPR. DOTT. CAPPARONI — SCATTOLE DI PASTIGLIA, PROPR. PRINCIPESSA BONCOMPAGNI E PROF. MARIANO ROCCHI.

L'ANNUNCIAZIONE — MINIATURA ITALIANA DEL SEC. XV. PROPR. RAPPAPORT.

LA VERGINE COL FIGLIO E S. ANTONIO — MINIATURA ITALIANA DEL SEC. XIV — PROPR. RAPPAPORT.

bizantina e bizantineggiante. Pitture che, tutte italiane e già pregevoli per disegno e per colorito armonico, non portano quei difetti francesi di soverchio valore spiritoso, cadente nel noto grottesco.

Quelle del secolo XV, a loro volta però, mentre si adoperano a rappresentare con rispetto all'idea ed alla forma, pure non riescono — specialmente le prime — a raggiungere il loro scopo. Con brevi tratti esse esprimono i concetti scelti nelle fattezze e nelle attitudini, porgono ai visi molta espressione, dispongono con facilità ed eleganza le pieghe, coloriscono ogni cosa con vigoria, passando dai toni caldi a quelli più freddi, senza alterare l'armonia dell'insieme e senza che l'oro e i copiosi fregi che cingono il quadretto, pregiudichino per nulla l'effetto del tutto. Però questi interessantissimi lavori lasciano ancora un poco a desiderare, dal lato della prospettiva, nè son troppo forti nella esattezza storica dei costumi e nello stile dell'architettura, mentre presentano insieme qualche scorrettezza nelle estremità che, talvolta, si trovano nascoste secondo l'uso greco. Anche i fregi, quantunque eseguiti con maggiore diligenza e perizia, sono ancora esageratamente prodigati. I miniaturisti di questa epoca erano infatti dominati ancora da una sregolata mania di ornamentazione, per la quale spesso coprivano di fregi gl'interi margini della pagina, solo per decorare delle semplici iniziali alte pochi centimetri.

MADONNA COL BAMBINO.
MINIATURA ITALIANA DEL PRINCIPIO DEL SEC. XIV.
PROPR. RAPPAPORT.

MINIATURA IMPERO, APPARTENENTE AL DOTT. CAPPARONI.

È con le miniature fatte verso la fine del secolo XV e dopo, che il periodo più glorioso dell'arte italiana anche qui si mostra con una maggiore pienezza di disegno, con migliore nobiltà di stile e sceltezza di forme, e varietà e grandiosità di composizione, e armonia e giustezza nel chiaroscuro, e rigorosa osservanza delle regole di prospettiva.

Miniature notevoli, meno antiche, ve ne sono anche moltissime. Quelle appartenenti alla principessa Borbone Massimo, che possiede ritratti di Luigi XVI e di Maria Lesinska, regina di Polonia: le miniature di Giuseppe Naudin, pittore di Maria Luigia di Parma e poi *pittore regio* di Vittorio Emanuele II: una miniatura su carta di Paolo Toschi, il grande incisore, ed altre.

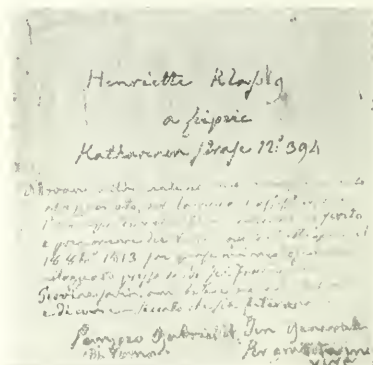
Tra quelle moderne ve ne sono anche moltissime, poi che le sole miniature costituiscono tutta la parte moderna della Mostra, se vogliamo eccettuare gli smalti russi della principessa Tenichef, che nella raffinatezza del loro primitivismo, se si mostrano un po' voluti, non sono però infelici.

Una interessante mostra di *bibelots* antichi: scattole smaltate, anelli, tabacchiere miniate, orologi, occhialetti e ventagli bellissimi, arricchisce ancora tutta la Mostra che, come abbiamo detto, è veramente riuscita quale una ottima e degna esortazione.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA.

RECTO.

VERSO.

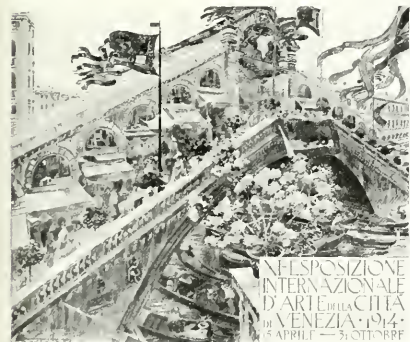
HENRIETTE KLAFORG — MINIATURA DEL SECOLO XVIII.

IL MANIFESTO DELL'ESPOSIZIONE DI VENEZIA.

L'XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia è annunciata da un pittoresco manifesto di Augusto Sézanne, il quale, come tutti i precedenti, trae inspirazione da un caratteristico monumento veneziano.

E' il Ponte di Rialto, eretto sulla fine del cinquecento, sotto il dogado di Pasquale Cicogna, che congiunge col suo unico arco massiccio le due rive del Canal Grande.

Il pittore e decoratore geniale segue il suo consueto procedimento artistico, che consiste nel suscitare il fascino d'una visione, alterando sapientemente le linee del vero, nobilitandolo con ricordi e simboli storici, vestendolo di giocondità per armonizzarlo con la grande festa dell'Arte.

La prospettiva del Ponte è volutamente forzata, quasi a metterne in maggior rilievo l'ardita imponenza. I vessilli di S. Marco che ondeggiano lungo la balaustra, il drappo cremisi col leone dorato che pende dal parapetto, lo stemma del doge Cicogna campeggiante nella fronte dell'arco superiore, rievocano le glorie secolari della Città. Le ghirlande di verzura e le piante di aranci circondano di gaia freschezza la folla, che sale e scende i gradini, che entra ed esce dalle aperte botteghe....

E mentre la vita operosa e ciarliera del mercato ferve sul Ponte, al di sotto, nella penombra della gran volta, sull'acqua verdastra, passano gondole e battelli, veicoli di piacere e di lavoro....

A. SÉZANNE — MANIFESTO PER L'XI ESPOSIZIONE DI VENEZIA.

Di fianco alla mole possente, dietro la targa che contiene l'annuncio della Mostra, s'intravvede la sponda di un poggiuolo da cui si espandono ancora ciuffi fioriti, oleandri e gerani. Sono le famiglie che partecipano alla solennità cittadina.

Così, arte, vita, storia si fondono in una sintesi attraente di forme e di colori.

FACCIATA DELLA « CASA DAI TRE OCCHI » — VENEZIA, ALLA GIUDECCA.

« MARIUS PICTOR » ARCHITETTO.

Il profondo pittore di « Notturni », simbolista, enigmatico Maestro, colorista nelle linee d'un disegno impeccabile, esatto nel disegnare le fabbriche sui quadri come un suo illustre antenato a Venezia, Vittore Carpaccio, abbandonata momentaneamente la tavolozza, Marius de Maria o « Marius Pictor », ha tentato l'architettura. Suoi alti precursori Giotto e l'Orcagna, Leonardo, Raffaello, Michelangelo, e, se volete, il Bernini. E ha tentato l'architettura, « Marius Pictor », amando e sognando.

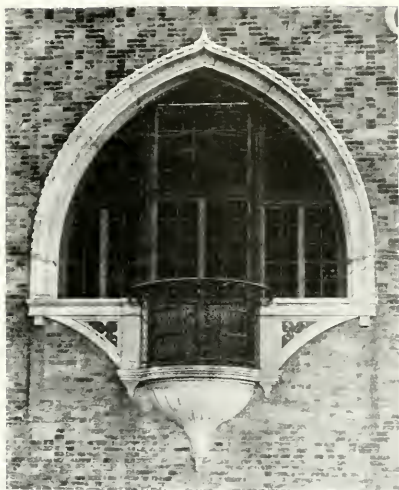
Padre, il suggestivo Maestro fu colpito da un dolore insanabile; la perdita d'una figlia, Silvietta, un amore; padre e artista, provò tosto il bisogno di dedicare alla bambina un'opera d'arte. Passavano tuttavia gli anni e il Maestro nulla trovava che corrispondesse al suo pensiero; e, poeta, una notte vide la figlia che gli dettò i motivi dell'opera la quale, da poco tempo, è realtà. Casa e Mausoleo, « La Casa dai tre Occhi ».

Silvietta nacque a Venezia, quivi condusse la sua breve esistenza, ed è sorella del Palazzo Ducale e della Cà d'Oro; tre sorelle, esclama il padre poeta, che si somigliano, a parte la origine delle loro specie. Casa e Mausoleo, che tutta Venezia oramai conosce sotto il titolo « Casa dai tre Occhi », titolo bizzarro esatto in ciò: che la facciata s'impone,

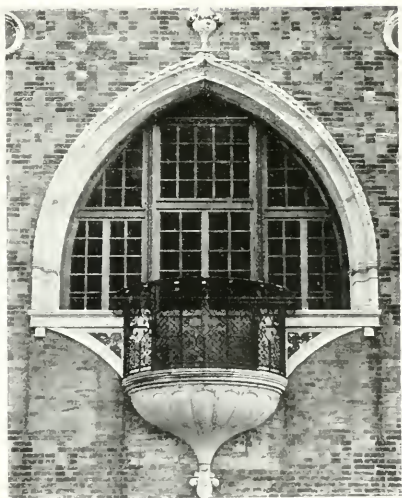
grazie a tre finestroni gotici, il cui numero corrisponde ai tre superstiti della famiglia: « Marius Pictor », la signora Emilia e il figlio Astolfo. Su in alto, in mezzo, sopra il fiore ogivale spicca l'immagine marmorea di Colei che alimentò il pensiero e condusse la mano dell'Autore, il padre poeta e architetto, simbolista in pittura, aderente al simbolismo architettonico di questa creazione filiale, la quale desta molta tenerezza.

LA PORTA DELLA « CASA DAI TRE OCCHI ».

* * *

Siamo nell'Isola della Giudecca presso la chiesa delle Zitelle e l'Autore, sensibilizzato dal Palazzo Ducale, sognando la figlia sorella del più bell'edificio civile che il Gotico materiò, inalzava la « Casa dai tre Occhi », la quale prolunga il gusto dell'antico a Venezia, nella celebrazione d'un amore e d'un rimpianto senza eguali. La critica, inesausta nel desio di originalità, rispetta e non esalta, concedendo a un artista come « Marius Pictor » la libertà delle sue mistiche ascensioni. E osserva, tuttavia, la critica, l'equilibrato ordine dei vuoti e dei pieni, il muro fregiato da colori in motivi a scaletta romboidali giallo-rosso, di mattoni che arricchiscono, antitesi alle aperture grandi e piccole, come nel Palazzo Ducale. I finestroni, gli « occhi » sono pertanto originali nell'arcuazione, alla base innestata ad un terrazzino di ferro che evoca un parapetto in un palazzo di Bologna dal mio *Ornamento nell'Architettura* viepiù divulgato (vol. II, tav. CII), il Palazzo Bevilacqua. Qui sorgerebbe un pedante, col dubbio intorno l'opportunità stilistica: il Palazzo Bevilacqua non ripete le forme che sor-

L'OCCHIO LATERALE DELLA CASA « MARIUS PICTOR ».

risero a chi volle la « Casa dai tre Occhi », e l'uso del terrazzino è un po' diverso, se a Bologna il parapetto trionfa davanti una porta-finestra timida nelle piccole dimensioni, ed a Venezia avviene l'opposto come lo stile cangia, classico a Bologna, gotico a Venezia.

E il colore ha funzione precisa e convincente nella « Casa dai tre Occhi »; si rileva, oltrechè dai motivi a scaletta romboidali, dai particolari, gli eleganti camini venezianissimi a campana, che il Carpaccio pitturava, bel ricordo locale, nel gran quadro il *Patriarca di Grado* nella Galleria dell'Accademia, — vibranti nel rosso-giallo azzurro, presso un'altana ariosa, terrazza aperta sulle linee dell'« occhio » di mezzo, deliziosa e superba, nel panorama che si apre sul bacino di S. Marco, il Molo, il Palazzo Ducale, la Basilica in un campo che ammutolisce colle sue meraviglie. Motivo centrale, culminante, la bifora colle smerlature in cima alla « Casa »; esso è più gustoso che se un architetto di professione l'avesse disegnato. Un accademico troverebbe da ridire..... e la facciata guarda nord-est; così per sei mesi festeggia la prosperità del sole. L'esterno, inutile aggiungerlo, impose — le linee all' interno essendo coerente dalla facciata ai fianchi, in una visione che tutto riunisce e tutto fonde alla serenità e alla devozione. E la porta, oh la piccola porta! è significativa nella sua picciolezza, arcana espressione di silenzio nella « Casa dai tre

L'OCCHIO CENTRALE DELLA CASA « MARIUS PICTOR ».

Occhi », ospizio di vivi che vivono la poesia eterna d'una dolce creatura trapassata [1].

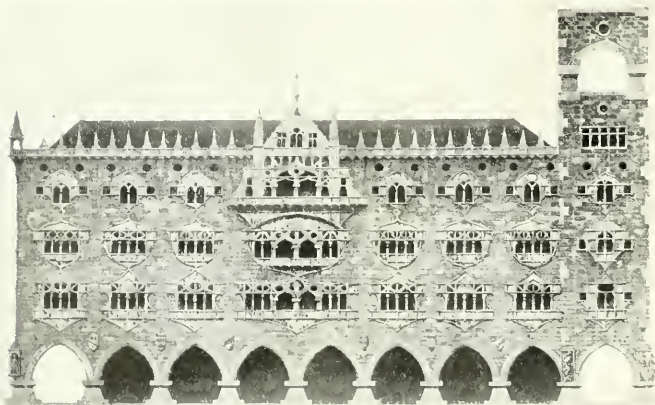
* * *

Accennavo la critica. Essa pensa al nostro Maestro libero di architettare entro un recinto non governato dallo stilismo storico e non penetrato da dolori che spezzano il cuore. Quale intraprendenza e quale volontà allora!

Già « Marius Pictor » sta dandole la prova con un disegno d'albergo destinato a Cortina d'Ampezzo, nel Tirolo. La ispirazione procede, al solito, da Venezia; il Palazzo Ducale, al solito, illumina l'artista. Ma ben altra corrispondenza fra la sorgente che alimenta e l'originalità che sospinge! Non ancora la vertigine della libertà, non le smaglianti cadenze d'un'anima che crea fuor da contrasti che tramutano la ricchezza in povertà, ma un'armonia che accende, un riposo che meglio consola, una festa che annuncia la solennità.

Ed io voglio celebrare la solennità architettonica di « Marius Pictor », intanto che, davanti al disegno dell' albergo, impressionato dall'ardua impresa, mi meraviglio. Facciata di 124 mm., 320 locali, 14 ascensori, quadrato perfetto, cioè quattro facciate eguali, porticate, 72 botteghe con archi di 12 mm., 45 mm. altezza massima, a parte la torre a cui, per ora, manca il coronamento, è, naturale, il faro elettrico che illuminerà, tutta la notte, le cime delle Dolomiti. Dodici milioni di corone! V'ha dunque da estendersi nell'arte; e « Marius Pictor » che conquistò un posto luminoso nella pittura, si prepara ad occuparlo nell'architettura, riaffermando i diritti della bellezza nei marmi e nelle pietre contro il commercio che snobilita l'*Ars Regina*.

ALFREDO MELANI.

(1) « Marius Pictor » fu coadiuvato nella costruzione della « Casa dai tre Occhi » da un suo amico, l'ingegnere Giuseppe Minio, il quale vuol ricordarsi assieme al progettista anche per l'amore con cui egli si consacrò alla gentile opera collettiva.

FACCIATA DI UN GRANDE ALBERGO DA ERIGERSI SOPRA UN COLLE (LA CREPA) A CORTINA D'AMPEZZO (TIROLO).
(PROGETTO DI « MARIUS PICTOR »). (Fot. Filippi).

LA SCOPERTA DI UNA TOMBA DI RE SCITA.

Le illustrazioni qui riprodotte ricavate dall'*Illustrated London News*, mostrano da vari punti un magnifico vaso d'argento a rilievi dorati, trovato recentemente in una tomba.

Le figurazioni rappresentanti scene di caccia o lotta colle fiere risentono fortemente dell'arte greca del miglior periodo.

La tomba scoperta dal prof. Wesselowsky nelle vicinanze di Nicolaieff, conteneva le spoglie di un re o governatore scita. Il collo del personaggio era cinto da una magnifica collana d'oro terminante con fregi e teste di leoni lavorate a smalto. Attorno a lui furono trovati una grande spada con guaina d'oro, vari vasi ed armi in bronzo e ferro.

LA VENDITA DI UNA « MADONNA » DI RAFFAELLO.

Il milionario di Filadelfia signor Widemer ha acquistato a Londra dalla signora Destorough la « Madonna » di Raffaello detta « di Panshanger », e settecento cinquanta mila lire; prezzo di cui le venne fatta offerta allorchè ebbe ad ereditarla. Ma non avendo dato buon risultato una sottoscrizione aperta pubblicamente per raccogliere la somma, la « Madonna » rimase alla proprietaria che l'ha ora venduta al signor Widemer.

RAFFAELLO — LA MADONNA DETTA « DI PANSHANGER ».

pagandola una somma colossale di cui non è stata precisata la cifra. Si parlò di tre milioni e mezzo di lire, ma, come è stato dimostrato dal « Daily Telegraph », di certo si può solamente dire che l'opera è stata pagata oltre due milioni e mezzo di lire.

La venditrice non ha autorizzato alcuno a dire il prezzo.

Questa « Madonna », che si considera come uno dei quadri più grandi di Raffaello, fu offerta da lady Destorough all'Inghilterra per un milione

Il Widemer possiede una delle più belle pinacoteche che esistano in America. Fu lui ad acquistare per 2.500.000 lire — ed ancora dopo lo sfortunato esito d'una sottoscrizione che doveva assicurarlo all'Inghilterra — il celebre « Mulino » del Rembrandt.

Quando la « Madonna » di Raffaello che riproduciamo venne esposta e Londra, all'Olimpia, venne giudicata del valore di cinque milioni di lire.

GIUSEPPE CAROSI — IL TRIONFO DEI PESCATORI.

NUOVE DECORAZIONI DEL PITTORE CAROSI A FERMO.

Il pittore Giuseppe Carosi ha recentemente ultimate alcune notevoli decorazioni intraprese fin dal 1912 nello storico palazzo dei conti Vitali-Rosati, che si trova a Fermo, nelle Marche.

Di tali decorazioni mi pare opportuno far cenno perchè costituiscono un'opera d'arte interessante e perchè testimoniano, inoltre, per parte dei proprietarî del palazzo, di un proposito lodevole di cui, purtroppo, non abbondano gli esempî.

Il palazzo dei conti Vitali-Rosati, classificato fra gli edifici di interesse artistico, fu riattato, al principio del secolo XVI, da Antonio da San Gallo. Nella biblioteca comunale di Fermo si trova un fac-simile del disegno conservato nella Galleria degli Uffici a Firenze, sotto al quale si legge: « Progetto di riattamento di un palazzo e casa per messer Girolamo Rosati di Fermo ». Il presente facsimile è tratto da un disegno di mano di Antonio da San Gallo il giovane, architetto civile e militare, nato in Firenze nel 1485, morto a Terni nel 1546. Il disegno originale porta il numero 1407 dell'Inventario Generale dei disegni di architettura posseduti dalla R. Galleria di Firenze.

In quel palazzo si tennero più tardi le adunanze dell'Accademia degli Sciolti, di cui fu presidente Uriele Rosati, poeta di qualche valore e ambasciatore della città di Fermo presso il pontefice Paolo V, e di cui fece anche parte Torquato Tasso.

Il pittore Giuseppe Carosi fu chiamato dai conti Vitali-Rosati a decorare tre sale del primo piano.

Nella prima egli ha eseguito un fregio alto un metro e quaranta, che circonda tutte le pareti e che rappresenta una ricostruzione della famosa *Cavalcata* di Fermo, ricordata fra le più pittoresche e splendide feste italiane.

Il Carosi, però, non ha voluto attenersi esclusivamente ai dati storici, e per ciò nella sua composizione prevale il senso decorativo su 'l senso realistico. Gli elementi del fondo della *Cavalcata* riproducono l'ambiente.

G. CAROSI — I PAGGI E I VESSILLIFERI.

Così, il principio rappresenta tre araldi e dei bambini che danzano, mentre nello sfondo si profilano, a richiamare la realtà dell'ambiente, le mura di Fermo. Seguono dei giovani recanti una giardiniera che simboleggia il Trionfo della Primavera. Nel fondo di un altro gruppo, composto di nobili su cavalli bardati e di araldi, il Carosi ha riprodotto un portico del Cinquecento, che si trova su la piazza Vittorio Emanuele e che fu edificato da un antenato dei conti Vitali-Rosati. Seguono gli Svizzeri precedenti il vescovo, paggi, ufficiali a cavallo, vessilliferi; un gruppo rappresentante il trionfo della barca, che è trasportata sovra un carro, avente per isfondo le cime degli Appennini, e, quindi, una musica di pifferi e un gruppo di magistrati, nel cui fondo è la mole del Palazzo di Città.

Così, la famosa *Cavalcata* ci è davanti nei suoi aspetti essenziali, poichè il Carosi ha voluto renderne il senso schematico decorativo scegliendo gli elementi più significativi di essa e riproducendoli in sintesi, ma in modo che la nota vivace dei colori esprimesse la sontuosità dei costumi dell'epoca.

Chiude il fregio una cornice di stucco e negli angoli sono state eseguite delle colonne di stile gotico.

Nel centro del soffitto, dipinto con un sol tono giallo, figura lo stemma in rilievo dei conti Vitali-Rosati.

Il Carosi ha decorato pure la volta del salone centrale, divisa a crociera, e nelle quattro lunette

G. CAROSI — PARTICOLARE DELLA « CAVALCATA ».

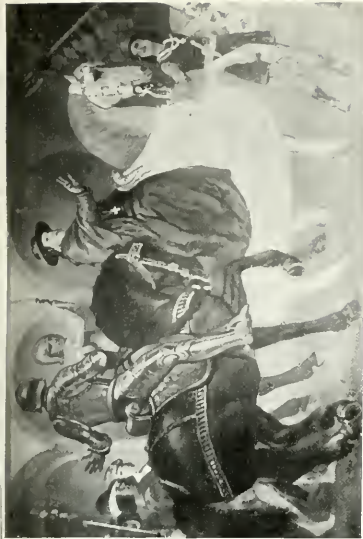
di essa ha voluto opportunamente riprodurre le fasi e gli episodi più salienti della storia di Fermo.

L'epoca romana: Fermo che offre a Roma una legione di soldati.

L'epoca medioevale, cioè la più fiorente: Fermo, seduta su 'l trono, riceve gli omaggi delle Castella.

Un episodio della rivoluzione fermana, rappre-

GIUSEPPE CAROSI — ROMA ISCRIVE SULLO SCUDO IL NOME DELLE LEGIONI DI FERMO.

GRUPPO DI NOBILI E ARALDI.

IL VESCOVO E GLI SVIZZERI.

GRUPPO DI NOBILI.

I SUONATORI E I MAGISTRATI.

GIUSEPPE CAROSI — DECORAZIONI DEL PALAZZO DEI CONTI VITALI-ROSATI A FERMO.

sentante l'insurrezione di Marcantonio da Monte Verde.

L'epoca moderna: una donna con un bambino e una vecchia che fila.

Nel centro della volta è un rosone dorato in rilievo, circondato da una corona di gigli. Le lunette sono chiuse da un festone di fiori.

Negli angoli sono dei puttini a chiaroscuro che sorreggono delle targhe e in torno al dipinto gira un fregio campeggiante su fondo d'oro, sostenuto da teste di arieti.

In un ovale dipinto nel centro della volta della terza sala, il Carosi ha riprodotto un episodio importante per la storia dell'Accademia degli Sciolti, cioè la presentazione degli accademici, fatta dal conte Uriele Rosati a Torquato Tasso.

Tutt'intorno alla sala gira una cornice di stucco dipinto.

I fregi del Carosi rappresentano un'opera decorativa, notevole, sia per la sapiente distribuzione degli elementi onde egli si è valso, sia per i pregi del disegno e per l'elegante vivacità dei colori, che compongono un insieme della più gioconda armonia.

Ed è bene che a decorare le sale della storica dimora sia stato chiamato un artista il cui merito era pari all'importanza del compito affidatogli.

Nicola de Aldisio.

IN BIBLIOTECA.

Leone Tolstoi — *Le confessioni (1879-1881)* — Milano, Casa Editrice Sonzogno.

Platone — *Il Fedone*: prefazione e traduzione a cura del Dott. Eugenio Levi — Milano, Casa Editrice Sonzogno.

Enrico Ibsen — *Poesie complete*: traduzione di Fausto Valsecchi, prefazione di Georg Brandès — Milano, Casa Editrice Sonzogno.

— *Hedda Gabler*: dramma in 4 atti. Traduzione di Fausto Valsecchi, prefazione di M. Proroz — Milano, Casa Editrice Sonzogno.

Giorgio Eliot — *Le tribolazioni del Reverendo Amos Barton* (Scene della vita clericale): prefazione di Gaetano Negri — Milano, Casa Editrice Sonzogno.

René Jean — *Puvis de Chavannes*: avec vingt-quatre planches hors texte — Paris, Félix Alcan, 1914.

Giuseppe Locatelli - Milesi — *La spedizione di Francesco Nullo in Polonia (1863)*, con prefazione di Stefan Zeromski — Roma, Agenzia Polacca di Stampa, 1913.

Francesco Cucchi nell'epopea garibaldina — Bergamo, Stab. E. Isnenghi, 1913.

Antologia novellistica dei grandi autori viventi: Strenna delle Strenne per Natale e Capodanno 1913-1914 — Milano, Tip. E. Minazzi, 1913.

Anton Graff — *Alte Meister des XV.-XVIII. Jahrhunderts* — Auktion CXXIV. C. G. Boerner, Leipzig — Handzeichnungs-Sammlung. Arnold Otto Meyer, Hamburg. II. — È uno splendido catalogo per l'asta che il noto antiquario Boerner terrà il 20 marzo prossimo. Riproduce in una quarantina di tavole i migliori pezzi della raccolta di disegni di artisti dal XV al XVIII secolo della già collezione Meyer.

Catalogue of an Exhibition of Paintings and Drawings by Harold Knight and Laura Knight — Carnegie Institute, Pittsburgh, 1914.

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

Vol. XXXIX N. 232

EMPORIUM

RIVISTA · MENSILE
ILLUSTRATA · D'ARTE
· LETTERATURA ·
SCIENZE · VARIETÀ

APRILE 1914

DIREZIONE · AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO · ITALIANO · D'ARTI · GRAFICHE
BERGAMO

Fascicolo L. 1 Estero L. 1.30

PIETRO CHIESA: MATERNITA' — (AMATORI E CULTORI).

(Fot. Alfieri e Lacroix).

EMPORIUM

Vol. XXXIX — APRILE 1914 — N. 232

VITA ARTISTICA ROMANA:

LA PRIMA ESPOSIZIONE NAZIONALE DELLA « PROBITAS ».

SE è vero che in ogni uomo si nasconde il bambino, è vero altresì che in ogni artista sonnecchia il pargoletto. Ad esporre tutte le ragioni per le quali da un anno a questa parte i dissidii fra gli artisti romani si accrescono e si allargano, rischierei di non essere creduto. Mi limiterò a dire che le cause d'una certa importanza non sono in prevalenza ed avrebbero potuto superarsi. Ma questa specie di infantilità può essere anche una dote: essa nasce da temperamento sensibile e da animo buono. Infatti i gruppi romani dissidenti — che da due sono saliti ora a tre — stabilita una netta separazione tra di loro, fraternizzano come si addice a persone costrette a vivere sotto il medesimo tetto. E non

INTERNO DI UNA DELLE SALE DELLA « PROBITAS ».

(Fot. Alfieri e Lacroix)

credo sia una fratellanza molto ipocrita. Ciò non pertanto giova augurarsi che le scissioni si arrestino. Se continuiamo di questo passo, a poco a poco nel Palazzo di Via Nazionale vi saranno dieci mostre d'arte che assorbiranno quella degli « Amatori e Cultori ». Le defezioni artistiche sono come le ciliege: l'una tira l'altra. E così quest'anno i secessionisti partoriscono la *Probitas*. Nome austero il quale fa supporre presunzione catoniana

GUSTAVO MARTINELLI: RITRATTO DEL DOTT. PROF. PAOLO MARIGONDA — (PROBITAS).

nei suoi fondatori, eppure termine proprio per significare bando di camorre ed equità di giudizio nell'esame delle opere che vengono considerate per sè stesse e non pei nomi o le aderenze dei loro autori. *Probitas*, sicuro; il benvenuto ad una iniziativa di galantuomini e di italiani. Non è una società ma un gruppo, e giova sperare si mantenga sempre tale. Poichè quando i gruppi s'infoltiscono i criterii divergono e le istituzioni si snaturano. Dispone di poche sale e bisogna augurarsi non voglia aumentarne il numero col tempo, poichè l'onestà e la rettitudine vivono in piccolo spazio.

Ma cos'è, dunque, questa *Probitas?* Una iniziativa personale di due valorosi ed attivi ed anche ardimentosi artisti: Giovanni Nicolini, l'egregio scultore palermitano, e Mazzini Beduschi. Usciti l'anno scorso dai « Secessionisti » per motivi che nè a me nè a voi interessa o giova sapere, hanno pensato ad una cosa di cui c'era bisogno in Italia: ad organizzare piccole ma oneste mostre nazionali, mettendo accanto a nomi illustri, nomi oscuri eppur meritevoli di venire alla luce. Era tempo di pensare un po' esclusivamente a noi italiani. Qui in Italia non si fa che inchinarsi agli stranieri, i quali nelle varie esposizioni soverchiano, e della nostra diciamo pure servilità, non hanno alcuna gratitudine, prova ne sia il pochissimo spazio che ci accordano nelle esposizioni loro. Questo concetto non è nuovo, perchè, fin da tre anni fa, venne attuato dalla « Giovanile » di Napoli; ma è sempre da riprendere, da inculcare, da ampliare anche. Poichè non basta raccogliere opere di italiani per comporre una mostra d'arte nazionale, ma occorre scegliere opere che abbiano carattere di italianità. Mi accorgo benissimo che a volere seguire alla lettera questo criterio sarebbe difficile organizzare in Italia un'esposizione d'arte moderna. Ma bisognerà ben venire su tale strada se si vorrà parlare sul serio d'arte nazionale. Del resto le belle tradizioni di serenità, di plasticità, di equilibrio che ci tramandò l'arte nostra, e a cui gli stranieri attingono a piene mani, possono rimanere come nota fondamentale anche nelle opere di quei contemporanei che più seguono l'odierno movimento artistico. Basti citare il Lionne che, pure attraverso il divisionismo, è sempre l'italiano, anzi il napoletano che canta un inno gioioso alla natura, coi suoi vividi fiori, con le sue fiorenti popolane. Voglio, dunque, dire, che seguire il concetto della italianità in senso rigoroso è meno difficile di ciò che non paia, poichè non occorre attenersi alla tecnica delle opere ma al loro intimo spirito. Ed allora il campo apparirà ancora abbastanza largo.

Un secondo criterio non meno lodevole informa la *Probitas*; ed è quello di costituire le sue mostre d'arte senza giuria esaminatrice ma con la scelta personale delle opere. Di solito nelle esposizioni gli invitati mandano quello che vogliono ed è difficile escludere un'opera la quale porti un nome illustre; gli altri, tentano la sorte, non sapendo

scegliere, per sottoporla all'esame della giuria, l'opera loro migliore che, invece, trattengono nello studio, e poi, bocciati, si lagnano di ingiustizie e prepotenze. Con la *Probitas* questo inconveniente

A. TRUSSARDI-VOLPI. RITRATTO DELLA SIGNORA GALLETTI (PROBITAS).

è abolito. Come Maometto, i suoi organizzatori hanno detto: « poichè la montagna non vuol venire da noi, rechiamoci da essa... ». Ed il buon Mazzini Beduschi ha questo merito singolare: di essersi recato, studio per studio, a scegliere di persona opera per opera. Gli invitati? Sta bene:

ma che mandino [illegible] che credono essi ». Quante [illegible] può attribuirsi il titolo d'onore di [illegible] mente *scoperti*, due o tre. Io non [illegible]

historia fedele del movimento artistico di [illegible] ultimi anni se, anche a tale riguardo, non aggiungessi che alla scoperta dei valori artistici soffocati dalla loro timidezza o miseria o dalla altrui prepotenza, già si accinsero tre anni fa gli stessi promotori della « Giovanile » di Napoli. Ma in tre

anni molte cose si cambiano, e a Napoli tale criterio venne almeno allargato, sicchè mi pare più che meritevole averlo ripreso.

La *Probitas*, formata così, ha sede nel Palazzo stesso di Via Nazionale, ala destra; è, in altri termini, ospite degli « Amatori e Cultori », ospite per modo di dire, poichè le tre sale di cui ha potuto disporre le furono accordate dal Municipio, il quale ha disposto che gli « Acquarellisti » passassero quest'anno all'ala sinistra, in grembo alla non so quanto commossa « Secessione ». La *Probitas* è, dunque, autonoma e non ha cariche sociali ma solo un segretario ed amministratore, che è il Beduschi. Ma, per quanto autonoma, non è in conflitto con gli « Amatori e Cultori », sicchè diversi soci di questo sodalizio — come il Sartorio, il Balla, il Brozzi, il Gaudenzi e il Selva — espongono, contemporaneamente, pure nelle sue sale. La *Probitas* tiene che nelle proprie mostre siano rappresentate tutte le tendenze, anche quelle di

AMEDEO BOCCHI: RITRATTO — PROP. PINACOTECA DI PARMA — (PROBITAS).
(Fot. Alfieri e Lacroix).

vera avanguardia; purchè abbiano, s'intende, una probità artistica. Ultimo, e non meno degli altri nobilissimo scopo della *Probitas*, è quello di portar l'arte italiana, raggruppata con gli onesti criterii suddetti, nelle esposizioni straniere, ed a tal fine ha già aperto trattative.

* * *

Nelle tre sale che occupa questa mostra d'arte — sale dalle pareti chiare, decorate con italico gusto e semplicità da [illegible] ab-biamo novità interessanti. Ange[illegible] per esempio, nelle sue pitture a[illegible] bella armonia di colore, ispirata dal [illegible] arriva alla esaltazione per mezzo di toni puri —, nelle acqueforti e nei disegni a *fusain* ci si presenta sotto un aspetto nuovo. V'è un suo grande quadro, *Le Sirene del mare*, raffigurante tre bragozzi veneti che con le vele spiegate combinano una vera orgia di colori, e vi sono due *Notturni sul Garda* di una intonazione calma, che escono

GIOVANNI NICOLINI: LA SIGNORA FIALHO — (PROBITAS)

dal genere del chiaro pittore veronese e rivelano atteggiamenti insoliti nell'arte sua. Bellissimi i due disegni raffiguranti l'esterno della Chiesa di San Zeno, e d'un cupo e suggestivo raccoglimento l'acquaforte *La Città addormentata*, cioè Verona vista dal Ponte di San Fermo. Il Dall'Oca ha anche una mezza figura di signora e alcune intense impressioni di Piazza delle Erbe per la cui integrità — minacciata dall'erigendo palazzo della Banca d'Italia — egli sì strenuamente combatte.

Nuovo è anche l'aspetto con cui si presenta Aristide Sartorio, il quale per la prima volta ha trattato ed esposto una serie di xilografie destinate ad illustrare il suo prossimo poema, *Sibilla*. E accanto ad esse ci dà una visione della Chiesa della Trinità dei Monti, con la sua magnifica scalea, e una marina fremente.

Una parete intera occupano i disegni di Tommaso Cascella, il giovane pittore abruzzese che da qualche anno va raccogliendo tanti meritati onori. Sono disegni di larga fattura, raffiguranti folle di contadini all'aria aperta, feste popolari, scene (tutte assai movimentate) e tipi ben caratterizzati nelle loro rudi espressioni.

Ed eccoci ai più giovani. Dopo due visioni settecentesche di Emma Ciardi — una delle quali veramente si può dire la migliore cosa che finora abbia data l'insigne artista veneziana — veggo tre quadri di Evangelina Alciati, una intera figura, che mi piace poco, una bambina in abito rosso, migliore certo della precedente, e una *Maternità* che, invece, come fattura e come sentimento — sentimento trasfuso perfino nelle mani della mamma che stringe al seno la sua creaturina — è opera degnissima. Del Gaudenzi trovo un nudo un po' terroso ma rivelante solide qualità artistiche. Un altro nudo, morbidissimo, è del Trussardi-Volpi e raffigura una giovane cantatrice, comunicandoci la gioia di questa *Allodola* canora e conquidendoci per la grande finezza di toni, che ci riporta alle tradizioni della buona arte italiana. Il Trussardi-Volpi ha anche un *Ritratto della signora Galletti* (una giovane pianista, nel cui dolce sguardo è resa con grande evidenza la serenità dell'animo d'artista) che, pure uscendo un po' dal verismo della rappresentazione, si riallaccia alla nobiltà della nostra ritrattistica. Mi soffermo sulle opere di questo pittore perchè veggo con piacere ch'egli accenna a ritrovare la sua personalità. Gustavo Martinelli ha, a sua volta, un ritratto d'uomo: è una testa, molto espressiva, dipinta con gusto e modellata con vigore. V'è in essa uno studio intenso di carattere e la ricerca del volume, pure nell'atmosfera calda di un controluce, il che ha dovuto richiedere grandissima difficoltà. Ed il Mazzini Beduschi — che ha voluto, con signorile delicatezza, essere un po' sacrificato — espone una piccola impressione, *La Pergola*, piena di poesia.

Fra i meno conosciuti, debbo notare, anzi tutto, un giovane sardo, ignoto fino ad ieri: Pietro Maru, che, con quattro quadri di modernissima tecnica, dà a vedere di potersi produrre, e bene, se non gli monteranno troppo la testa. Sono impressioni violente, ottenute con altissimi toni: così i *Papaveri americani*, gli *Sterpi rossi*, la *Finestrella* e, sopratutto, i *Fiori di montagna*, raggiungono i maggiori effetti cui una tecnica come questa possa mirare. L'artista ha scelta la tempera con la preparazione a gesso nei punti di rilievo, cioè nelle corolle dei fiori, e la tempera si presta bene a ottenere armonie di grande freschezza e chiarezza. I suoi fiori raggiungono, così, un lirismo ed una grazia assai notevoli.

Simpatico pittore di notturni è Giuseppe Forti, che in due tele ci raffigura la tettoia di una stazione illuminata dalle lampade ad arco cui contrastano le luci rosse dei fanali del treno in arrivo, e poi una piazza con un gruppo di vetture ferme in attesa del turno. È una pittura, questa, se non originale, interessante. Il Forti fino ad oggi non aveva ancora atmosferizzata la pittura sua, e così, i lumi specialmente, egli li portava fuori dell'atmosfera, dipingendoli in tutta la loro crudezza. Adesso, invece, atmosferizza. Non ultimo merito dell'arte sua è quello d'essere veramente italiana. Alfredo Bocchi nel gran quadro *Le tre Marie* (già premiato con medaglia d'oro all'Esposizione di Milano del 1906) vuol dare il sentimento mistico con una semplificazione di forme e di colori tolti dall'arte decorativa, e nei varii ritratti ricerca le più intime sensazioni dello spirito, astraendo il colore dal vero e portandolo ad un significato intimo. Ma egli non ha ancora raggiunta quella finezza necessaria a ciò. Infine un altro oscuro, venuto alla luce con la *Probitas*, Francesco Romano, espone tre pastelli, di cui due, più piccoli, di finezza veramente notevole.

Fra le sculture, molte ce ne sono di Giovanni Nicolini. Oltre al *Credi a me!* raffigurante un satiro che con occhi lascivi guarda una sensuale

fanciulla e la ghermisce pronto a sopraffarla, egli espone due piccoli e gustosissimi marmi rosa, *Provando*, un satiretto che tenta di suonare uno zufolo di canna e non vi riesce e nello sforzo gonfia le guance fino a scoppiare, quindi *Lo schiavo*, altra gustosa scultura. Il Nicolini ha pure una *Lampada spenta*, un angelo, cioè, chino sopra una lampada in cui muore un lucignolo. Si tratta d'una allegoria destinata ad una tomba di due metri quadrati di terreno. Lo scultore ha dovuto tenersi in questa misura e non sorpassare il metro di altezza. Il Nicolini ha saputo genialmente conciliare le esigenze limitate dello spazio con quelle dell'arte ed ha composta una figura prona invece che seduta o ritta. Del Nicolini debbo anche notare il bellissimo ritratto della signora Fialho, in bronzo, ad intera figura, e una serie di energici disegni.

Al Nicolini si uniscono, con le loro opere, il Selva — grande ricercatore del sentimento profondo, — che ha due cere, due teste veramente belle nella loro pur diversi[illegible] e fattura; Renato Brozzi, con un gruppo [illegible] targhette a sbalzo raffiguranti animali, [illegible] sì meritamente messo in prima linea fra i pochissimi dediti a questa difficile arte; la signorina Baseggio, con quattro piccoli e fini bronzi, e, finalmente, Fausto Benedetti, con sette vasi decorativi, d'argento cesellato, opere le quali derivano, ma con rinnovato spirito, dagli antichi vasi aretini, e rivelano nell'autore un fine temperamento d'artista.

Altri avevano promesso di partecipare a questa mostra d'arte che comincia sotto sì felici auspici: il De Karolis, Francesco Camarda, il Carena, gli scultori Biondi, Fontana, Calori, Ugo e Maraini. Ma, all'ultimo momento, un po' è mancato lo spazio, un po' sono mancate le opere, e molti bei nomi e parecchi ottimi temperamenti d'artisti son rimasti fuori. Vuol dire che aderirono e aderiscono e che l'anno venturo faranno qualche cosa di più...

EMILIO LONGONI: ALBA — (AMATORI E CULTORI)

Con la *Probitas* si è inaugurata anche la LXXXIII Esposizione d'Arte degli « Amatori e Cultori » che, se si presenta un po' dimessa nel suo allestimento decorativo, non manca di opere buone e anche buonissime. Riformato lo statuto dopo la scissione da cui nacquero i « Secessionisti », le sue mostre hanno ripreso un carattere di serietà ed ora tentano pure di modernizzarsi, come ci provano le felici innovazioni di quest'anno: una « sala dei giovani romani » e una « sala della medaglia ». Ma si modernizzano nel senso buono della parola, poichè il carattere dominante della mostra attuale è un notevole ritorno al disegno, molto trascurato dai pittori di questi ultimi tempi.

I divisionisti hanno una sala quasi interamente per loro. Vi domina Gaetano Previati, che, a differenza dell'anno scorso, si presenta in tutta la grandiosità del suo ingegno pittorico. Egli ha tre tele e sei disegni che rappresentano l'apice dell'arte sua così intensamente personale. È un poeta del disegno e anche del colore. La sua *Georgica*, raffigurante una famiglia di mietitori fra le messi bionde e tutta immersa nella luce del sole, raggiunge un alto grado di espressione pittorica, ma

PIETRO CHIESA : ORIZZONTE LONTANO — (AMATORI E CULTORI).

(Fot. Alfieri e Lacroix).

più ancora suggestivo e delicato è il suo trittico *Ireos* raffigurante tre vasi in cui i fiori cantano tutte le sfumature del loro colore, e veramente fortissimo è la *Processione della Madonna*, in cui l'artista, ricorrendo anche al tono oro-verde, immerge in una luminosità mistica il pio corteo delle devote che, nella campagna, aprono la strada alla statua della Vergine. È questo uno dei quadri più comunicativi ch'io abbia mai visti ed è un quadro che onora l'arte italiana. Le stesse qualità il Previati porta nei suoi disegni. Servendosi d'una carta a grana grossa, egli ottiene facilmente l'atmosfera in cui, evidentemente dopo avere preparato l'ambiente, fissa le figure. Il [illegible] potentissimo dà vita alle cose e moto alle persone; basti ricordare *La serenata*, in cui il senso della pietra è ottenuto con straordinaria vigoria, e *Il ponte levat[illegible]*, sul quale l'incalzare di un gruppo di uomini a cavallo è reso con potente verità di moto.

GIACOMO BALLA LETTURA — (AMATORI E CULTORI). [illegible]

Accanto al Previati trovo Baldassare Longoni e Raoul Viviani, due lombardi già affermatisi come ottimi seguaci del divisionismo. E anche qui la loro fama non è intaccata. Il Longoni ha un *Meriggio invernale*, veramente bellissimo nella luce bianca con cui ferma il paesaggio nevoso illuminato dal sole, e il Viviani ha tre opere: *I Burat-*

tini, un gruppo di gente raccolta intorno al burattinaio, sulla piazza, e vista in grande lontananza, *Sinfonia crepuscolare*, in cui mi pare fissata bene la malinconia della vita marinara nel gruppo di barche pescherecce procedenti lente e cadenzate

POMPEO MARIANI : LUCI ED OMBRE — (AMATORI E CULTORI). (Fot. Alfieri e Lacroix).

sulle acque che anneravano col declinare del sole, e, infine, *Amici*, quadro minore eppure interessante nella figurazione di due goffi pellicani.

Il divisionismo, quando è trattato da veri artisti, avvolge cose e persone in un'atmosfera di poesia, direi quasi di sogno, che imprime alle opere una gran forza di sentimento. Ma, pur senza essere divisionisti, si può far della poesia pittorica e ce lo prova Pietro Chiesa, un artista che seguo da anni con viva simpatia. Egli è un poeta del colore, che presta a soggetti per sè stessi pieni di gentilezza: la maternità e l'infanzia. Anche qui troviamo di lui un *Orizzonte lontano*, verso cui volgono i passi, soli e mesti nella deserta campagna, una madre col suo figliuoletto; una *Maternità*, raffigurante una donna accanto al suo bambino che si diverte con un piccolo coniglio, un delicato quadretto di *Giuochi infantili*, ed un *Risveglio* che mi piace meno perchè un po' duro di disegno.

Il Balla ha per sè solo un gran salone. Questo eminente artista — che adesso con le sue tendenze al futurismo non dico vada diventando un reprobo ma poco ci manca — appare nella mostra attuale in tutta la forza della sua arte del buon tempo. Rivediamo di lui antichi lavori, come un trittico, che, scapitandone, ha tagliato in tre, quel gruppo della bimba che legge accanto alla mamma, pittura monocromatica di una forza di sentimento magistrale, e vediamo opere nuove, come una magnifica mezza figura d'uomo, pittura veramente robusta, di profonda evidenza, e un paesaggio invernale soffuso di poesia.

Il paesaggio è rappresentato dai migliori nomi. Aristide Sartorio espone — oltre ad alcuni studi decorativi, che veramente nulla aggiungono alla sua fama — ben 20 impressioni del *Tevere a sud e a nord di Roma*. L'illustre pittore romano vi rivela tutta la propria abilità di raggiungere grandi effetti con mezzi semplicissimi e lo prova il quadro segnato col N. 29 in cui il colore dell'acqua del fiume è dato — e in modo mirabile — dal semplice fondo della carta, con minimi ritocchi verso la sponda. Al Sartorio segue Giuseppe Casciaro con quattro pastelli delicatissimi, in due dei quali, *Sui monti* e *La Madonna del Rovo*, usa, credo per prima volta, una nota violacea che mi permetto di consigliargli di abolire, perchè mi pare consegua effetti meno armoniosi di colore. Anche Guglielmo Ciardi in una delle sue tre marine, bellissime, ha voluto alla solita intonazione verdognola sostituirne una rosata: ma la sua pittura non ha perduto per ciò nulla della propria armoniosità. Luigi Gioli nei due quadri raffiguranti le solite scene dell'aratura e dei tramonti nella campagna toscana, ove sonnecchiano i miti buoi, pur restando sempre un bell'artista, non ci esprime nulla di nuovo. E lo stesso posso dire per i tre paesaggi invernali di un pittore ancora giovane ma assai noto per le molte speranze che fece concepire di sè anni or sono: Cesare Maggi. Pittura profondamente poetica è la *Sera di plenilunio* di Giuseppe Sacheri, di questo paesista innamorato della cupa misteriosità delle notti stellate che sa rendere intensamente. E anche suggestiva, e più che suggestiva forte, sarebbe la *Notte di luna* di Francesco Sartorelli, se non vi si notasse una troppo spiccata derivazione da Marius Pictor, specialmente nella asprezza con cui è reso il volume della pietra. Meno possente del consueto, ma pur sempre meraviglioso se si considera che è un nonagenario, ci appare Giuseppe Raggio in due di quelle scene della campagna romana che egli va da decenni vivificando con mandre di cavalli selvaggi e di bufali colossali. Degli altri paesisti più anziani citerò Pio Joris, con una visione dei *Monti Albani*,

DEVITTEN STANISLAO: RITRATTO DELLA CONTESSA KANTANZOFF. (AMATORI E CULTORI). (Fot. Alfieri e Lacroix).

ed anche con un quadro rappresentante una fanciulla che si pettina; Alessandro Battaglia, con un paesaggio abruzzese, *Le Grottelle*, e, lui pure, con una figura di giovanetta intitolata *Il Mattino*. Pochi sono gli artisti più noti che trattano in questa mostra la figura. Trovo Carlo Siviero — che, del resto, ha anche tre buoni paesaggi olandesi — con due

ritratti certamente pieni di gusto e di carattere, ma il primo ancora di derivazione inglese ed il secondo d'un divisionismo del quale l'artista non mi pare si sia reso padrone. Trovo pure Alessandro Milesi, assai irrobusto nell'arte sua, con un energico *Ritratto del Cardinale Merry del Val* e con altre due simpatiche tele. Di Pompeo Mariani vi è una di quelle scene della vita elegante, in cui

ANTONIO SCIORTINO: RITRATTO DEL PIANISTA NORD-AMERICANO LEO TECKTONIUS — (AMATORI E CULTORI).

il colore è profuso fino ad ottenere il volume, con una ispirazione, più che con una tecnica, monticelliana. C'è, quindi, una mostra individuale di Pietro Gaudenzi che mi pare degna d'attenzione: questo giovane pittore ha certamente ottime qualità e qui, assai più che alla *Probitas*, esse risaltano bene. Cinque lavori sono forse pochi per una mostra individuale: bastano, tuttavia, a darci una certa idea del suo temperamento artistico. Vi noto un vigoroso *Ritratto* d'uomo, un ritratto molto ardito e pieno di carattere, e due quadri di fiori, *Crisantemi*, assai morbidamente resi. Anche Paride Pascucci, il giovane artista che tanto promise con *Gli Apostoli*, esposto appunto a Roma vari anni fa ed acquistato subito per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, si ripresenta con un interno, *Rassegnati*, in cui la cupa tenebrosità d'un ambiente di umili lavoratori è resa con molta evidenza.

Vi sono, poi, i pittori meno noti, eppur meritevoli d'essere ricordati. Buone qualità ha Carlotta Zanetti, che deve essere un'allieva di Guglielmo Ciardi; Alessandro Lupi espone una *Fine di giornata*, che, sebbene spinga alla esagerazione la sua tonalità violacea, è dipinta bene; Giulio Genovese ha un bel *Mattino grigio;* Cesare Bertolotti presenta *Gli spasimi delle piante* in cui il senso del silenzio e della pace è bene espresso, ed un'altra simpatica impressione di paese; Filippo Anivitti ha un quadro decorativo (*Villa Romana*) e un bel *Ritratto* di signora, in abito rosa vermiglio, in un'atmosfera data da un fondo biondo di molto gusto; G. B. Crema ci offre sette opere, fra cui una simpatica mezza figura di donna dalla nota verde predominante (*Riflesso*) e *Ombre anonime*, due infelici randagi nel cuore della notte, in una campagna solitaria e triste; Carlo Romagnoli ha un grande ritratto femminile dall'abito giallo che deriva dagli spagnuoli e vorrebbe stordire il pubblico, ma ne ha pure un altro, una mezza figura d'uomo, molto più seriamente dipinta e assai viva; Salvatore Di Maiuta espone un *Faunetto in agguato* fresco e ben caratterizzato; Sigismondo Meyer ha un bozzetto interessante per ricchezza di colore e un espressivo ritratto d'uomo di calda colorazione; Carlo Fornara si presenta con diverse opere, fra cui una lodevole *Giornata di pioggia* e un luminoso *Vespero invernale*.

E ancora trovo un *Vecchio cantiniere* di Giuseppe Manzone, espressivo, sebbene un po' tedescheggiante; un *Primo bacio di sole*, di Ernesto Barbero; una ben raggiunta *Monotonia*, di Eugenio Marana; delle *Pecore*, di Enrico Nardi; un *Traghetto di S. Felice*, di Raffaelle Tafuri; due belle tele di Edoardo Ferretti e specialmente *Per la via del villaggio* ch'è piena di luce; una *Scogliera*, di Rubaldo Merello; due simpatici disegni di Lucia Tarditi; dei freschi *Crisantemi*, di Adele Carozzi Rossi; un *Canale in Olanda*, di Ludovico Cavalieri; un *Ritratto*, di intensa colorazione, di Carlo Cazzaniga; una bella impressione, *Dopo la pioggia*, dipinta a toni alti, di Augusto Manzini; due tele di Ermenegildo Agazzi, ch'è un poeta della penombra e un forte colorista; una bella tela di Gino Cipriani, *Il lavoro*, che, però, contiene degli abusi

li toni viola; una delicata impressione di *Sant'Onofrio a Roma*, di Antonio Piatti, e, infine, un gruppo di disegni di Gastone Razzaguta (*Trittico dei violenti*) che, con mezzi semplici e originali, costruendo, cioè, delle figure ombreggiate e piatte e immergendole in una luce chiara data dalla carta, riesce ad ottenere effetti assai simpatici.

I pittori stranieri sono pochi e ciò mi pare un vantaggio. Noto Max Roeder, con quattro paesaggi assai buoni; Carlo Emilio Zoir, con un gran numero di acqueforti raffiguranti, in massima parte, paesi e marine; Donald Mac Langhland, anch'egli con parecchie acqueforti, fra cui la *Canzone veneziana*, migliore delle altre.

La scultura, al solito, si riduce a poca cosa. Ma nel poco vi è molto di buono, e mi pare che ciò importi di più. Ritroviamo qui alcuni espositori della *Probitas*, come il Brozzi con vari piatti d'argento finissimamente sbalzati, ed il Selva con un morbido nudo muliebre e con altre due teste. Vi sono, poi, diversi bronzi di quel profondo animalista ch'è Sirio Tofanari, e specialmente il gruppo *La capra e la pulce*, assai vivo.

Vincenzo Bentivegna espone diverse delle sue piccole sculture raffiguranti [illegible] grazia ed Antonio Sciortino — il giovane scultore maltese, che di questi giorni ha vinto, in un importantissimo concorso internazionale, il monumento al poeta russo Schevtscenko, da inaugurarsi a Kiew — ha una vigorosa testa, il ritratto, cioè, del pianista nord-americano *Leo Tecktonius*, un'impressione eseguita rapidamente e largamente. Giovanni Mayer, artista delicato, ci dà un *Bambino* che i genitori — di cui si veggono soltanto le mani — stringono teneramente a sè, e Floris de Guyper una *Risata* in una bella testa di fanciulla fiorente. Ma la scultura più nobile e più importante della Mostra è *Ignara Mali* di Danieli, un purissimo e morbidissimo nudo di donna dalla mistica espressione.

SELVA : TESTA.

AMELIO BOSSI : IL PAGGIO.

(AMATORI E CULTORI). (Fot. Alinari e Lacroix).

V'è, poi, un'interessante *Sala della medaglia*, con medaglie e placchette, fuse e a sbalzo, in argento, bronzo, rame, metallo dorato e gesso, di Aristide Sartorio, del De Bremaecker, di Aurelio Mistruzzi, della Lancelot-Croce, di Max Pfeiffer, di Karl Goetz e di altri artisti, in maggioranza stranieri. Infine, per la parte decorativa, emergono i bei vasi di ceramica a gran fuoco di Olga Modigliani.

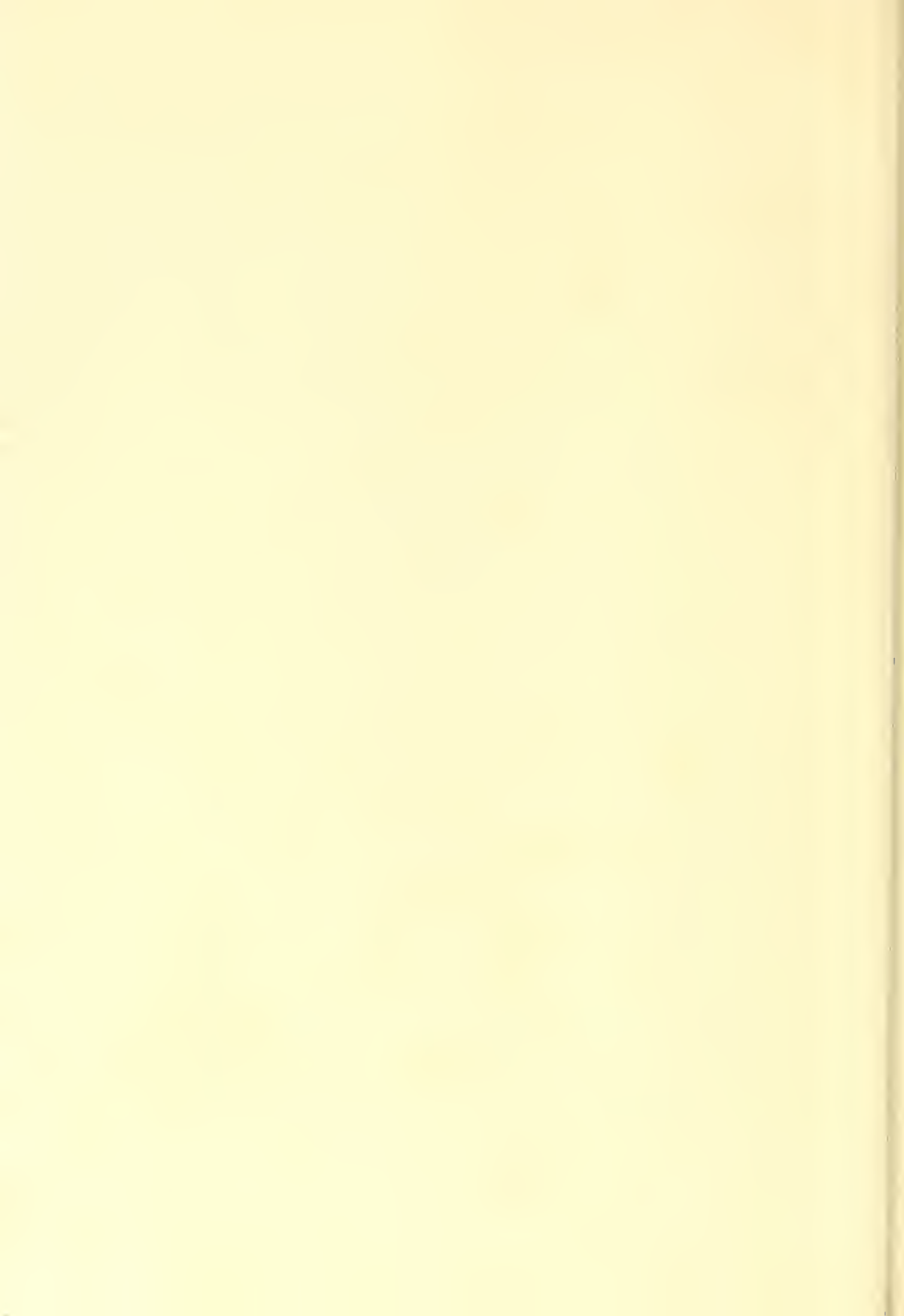
PLINIO NOMELLINI: GIOIA — (SECESSIONE).

LA II ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DELLA « SECESSIONE ».

Ultima ad aprire le sue porte è stata la II mostra internazionale d'arte della « Secessione ». Ma il ritardo si spiega quando si considera la fastosità dell'allestimento. Come l'anno scorso, così anche oggi questo nuovo sodalizio artistico ha voluto far le cose in grande ed è riuscito a metter su un'esposizione che, dal punto di vista decorativo, è molto signorile, assai piena di gusto, se pure tanto la signorilità quanto il gusto sentano di viennese a parecchi passi di distanza. E, a dire il vero, all'esotismo del contenente corrisponde in misura piuttosto larga certo esotismo di contenuto, poichè, oltre ad aver qui un'eccedenza di opere straniere, ne abbiamo un numero discreto che, pur essendo di italiani, paiono assai lontane dai caratteri dell'italianità. Matisse ha fatto scuola, anche fra noi, ed il sintetismo francese, che l'anno scorso fece bella mostra di sè in una sala speciale appunto della « Secessione », oggi si è moltiplicato: così i varii gruppi di veneti, romani, romagnoli, toscani, i quali espongono in salette speciali, sono tutti sintetisti. E anche futuristi, e anche cubisti. Ma questo sarebbe poco male se davvero si fosse voluto, come prescrive il regolamento, tener presente, nell'accogliere ogni manifestazione d'arte giovanile, « l'intimo senso di persuasione artistica e la sincerità d'intendimenti dell'autore ». Viceversa tale *persuasione* e *sincerità* con ogni buon volere non si riesce a trovarla se non forse nella sala dei romagnoli, i quali, unici, hanno mostrato di saper fare dell'arte seria pur attraverso la tecnica più avanzata. Gli altri, a mio giudizio, no. E non già perchè non sappiano ma perchè non vogliono. È

LAURENZI LAURENZIO: FIERA DI S. FRANCESCO D'ASSISI. (SECESSIONE).

BEPPE CIARDI: UNA CALLE A VENEZIA.

(SECESSIONE).

UMBERTO COROMALDI: MATTINO D'ESTATE — (SECESSIONE).

palese in essi — a cominciare dal Matisse — il partito preso di non voler disegnare nè dipingere se non all'infuori di qualunque logica. Io mi chieggo perchè tutta questa brava gente assuma tale posa da ignorante. Conosco una intelligentissima modella la quale, a furia di veder fare, ha tentato essa stessa la rapida costruzione di qualche figura sulla tela: ebbene i suoi tentativi, incerti e grotteschi, potrebbero stare accanto a molte opere che con disinvoltura sono state messe qua dentro. La sola differenza fra la giovane modella in parola e gli espositori cui alludo, è questa: che la prima, per ora, non saprebbe fare di meglio, mentre i secondi, forse, non saprebbero fare di peggio. C'è in essi

ONORATO CARLANDI: IL GOBBO — (SECESSIONE).

— ripeto — quasi uno sforzo nel far male e chi sa che non si sia voluta premiare questa loro fatica nell'accoglierli.

In ogni modo è interessante, dal punto di vista psicologico, vedere fin dove oggi si giunga, come sarà interessante, col tempo, vedere fin dove il pubblico è disposto a lasciarsi prendere tranquillamente in giro da queste che possono essere pure delle persone di spirito. Sicuro: e di spirito anche pratico. Matisse dipingeva una volta come tutti gli altri pittori e non vendeva niente. Appena si dette a metter su figure che paiono uscite dalla mano ignorante d'un popolano desideroso di adornare le pareti della sua osteria di campagna, i compratori affluirono ed egli ottenne altissimi prezzi. Auguro ai suoi seguaci la medesima sorte. Ma alcuni di essi — come Cipriano Oppo nel *Ritratto di Lerche* — si lasciano sfuggire una parola intelligente ed ho paura che ciò li danneggi. Nè l'Oppo è il solo a commettere questa specie d'imprudenza, chè Augusto Giacometti, con un panorama di *Firenze* ad incrostazione madreporica, riesce a dare un qualche rilievo alla pittura sua; Edgardo Rossaro ha una *Danza andalusa* in cui, oltre ad ottenere un grande movimento di linee, raggiunge una bell'armonia di toni verdi, rossi e *bleu* cupo. Quanto ai romagnoli, ripeterò ch'essi hanno la migliore di queste sale rivoluzionarie e che fra essi emerge Garzia Fioresi con parecchi lavori, fra cui *Un pensiero*, mezza figura muliebre piena di carattere assorta come è nella sua meditazione, e assai bene atmosferizzata, *La griglia verde*, raffigurante una giovane donna in veste bianca presso una finestra dalle verdi persiane chiuse, *La Musica*, una mandolinata eseguita da tre fiorenti ragazze, e *Maria*, quadro meno buono degli altri ma pur molto luminoso. Anche Ludovico Lambertini, con *Le tre sorelle*, mostra di sapersi servire con serietà della tecnica sintetista, e Ferruccio Scandellari — che ha decorata con gusto ed ordinata tutta la sala — rivela ottime qualità in due tele delicatissime. Nobili — per quanto, per la loro tecnica tranquilla, un po' fuori posto in questo ambiente — i varii quadri di Alfredo Protti e specialmente *Riflesso giallo* e *Nudo*. Fra i giovani etruschi — oltre a Plinio Nomellini e a Galileo Chini, che hanno ordinata e decorata la sala — noto Elisabetta Chaplin, con due simpatiche tele, *Al sole* (raffigurante una gio-

GIUSEPPE BIASI : LA SPOSA – (SECESSIONE).

vane che porta in braccio il figliuoletto ricciuto che aggrotta le ciglia offese dai raggi solari) e *Ritratto di mia sorella*, entrambi bene atmosferizzati e dipinti con una simpatica tonalità grigio fosca. Noto pure una *Natura morta* di Umberto vace *Canzone siciliana*; [illegible] caratteristica — se pure non raggiunge come [illegible] *Fiera di S. Francesco d'Assisi*.

* * *

E veniamo ai nostri artisti più noti, agli artisti

ARTURO NOCI L'ARANCIO — (SECESSIONE).

Vittorini; una *Radiosità invernale*, cioè due barche naviganti sotto la luce tenue d'un sole d'inverno, di Adriano Baracchini Caputi; *Le bigotte*, gruppo di vecchie megere ben caratterizzate, di Emilio Notte; e *Riflessi*, mezza figura di fanciulla allo specchio, di Alberto Micheli.

Nelle sale vicine Giuseppe Carosi espone un bel *Panorama di Fermo;* Vittorio Zecchin, un delicato *Convegno mistico;* Mario Roviglione, un interessante *Ritratto* di donna; Francesco Trombadore, una vi-

nostri che, pur essendo modernissimi, restano sopra una linea di serietà. Dovremo passar prima attraverso la *Sala russa*, ove si trovano gli atteggiamenti dell'ultim'ora dei giovani di Pietroburgo, con pitture, in massima parte decorative, estremamente fantastiche, se pure talvolta ben disegnate. Ma, oramai, abbiamo assuefatti gli occhi a ben altro.

Una mostra individuale di Camillo Innocenti ci trasporta fra le raffinate eleganze ed il vero buon gusto. Egli — ben dice Gabriel Mourey — « ama

le combinazioni ardite, le armonie complesse, gli accordi raffinati delle mezze tinte e dei toni; egli eccelle nel notare le sensazioni visuali preziose e impreviste ed ha delle magnifiche audacie per fissare gli effetti di luce più sottili e più eccezionali e per tradurre la passeggera seduzione ». Ne risulta un'arte abbastanza irreale ma aristocratica e piacevolissima, e lo provano quasi tutti i quadri di questa sala, in cui gli accoppiamenti di colori più contrarii sono fatti con gusto che evita ogni stridore, in cui le figure delle donnine eleganti sono stilizzate con grazia sovrana.

TARQUINIO BIGNOZZI: LE SORELLE (CHIARO DI LUNA) — (SECESSIONE).

Molti quadri ha Umberto Coromaldi, fra cui noto *La pesca*, fresco ed arioso. Ed Onorato Carlandi ha diversi paesaggi e scene della campagna romana, e specialmente un *Mattino d'estate* che raffigura un gruppo di vacche pascolanti coi loro vitelli, e *Il gobbo*, un albero contorto, assai caratteristico. Anche Aleardo Terzi ritenta il quadro di cavalletto con due simpatiche tele: *La donna dalle calze verdi* e un *Ritratto*. Di Giulio Bargellini c'è un bel gruppo, *Maria*, intensamente espressivo; di Umberto Prencipe, un fine *Giardino grigio*; di Pietro Fragiacomo, *La Chiesa d'oro*, cioè la basilica di San Marco; di Guido Cadorin, *Il pensiero*, una simpatica mezza figura di donna; e di Arturo Noci, un originale ritratto e due deliziosi paesaggi. Anche Enrico Lionne ha un luminoso paesaggio, fra una espressiva e fresca figura di trasteverina e un vaso di vividi fiori. Interessantissima la *Canzone ironica* che, accompagnandosi con gli organetti, cantano per la strada un gruppo di popolani resi assai bene da Vittorio Grassi, e veramente ispirato ad una lodevole serietà artistica *La benedizione della Valle*, in cui Bruno Ferrari, con una tecnica alfine personale, ha raffigurato uno stuolo di devote in gramaglie mentre accompagnano la statua della Madonna in una mistica funzione. Riafferma le belle qualità che già ci rivelò l'anno scorso un giovane pittore sardo, Giuseppe Biasi, in varie sue scene di Sardegna, come *Natale* e *La Sposa*, ed Aldo Severi nell'*Osteria*

A. DISCOVOLO: CINGUETTIO DI PASSERI. (SECESSIONE). PIETRO MENGARINI: L'ALTRA SPONDA.

della vera Felicetta ci dà una buona impressione di colore. Originale e seriamente dipinto è il quadro *Le Sorelle* in cui Tarquinio Bignozzi ritrae le due cupole delle due chiese di Piazza del Popolo a Roma, a toni bassi, nell'ora raccoglitrice della prima sera. Ed Amalia Besso ha un delicato *Ritorno delle barche.*

Meno forte del solito, ma pur sempre fra i maggiori pittori che si possono trovare in una mostra d'arte, è Antonio Mancini in un suo *Ritratto* e Carlo Alberto Petrucci con *Le vagliatrici* compone un quadro veramente magnifico per luminosità, come con *Le capre* riesce a darci, mediante due soli toni — il nero e il bianco —, un bellissimo contrasto di ombra e luce. Caratteristica, ricca di colore, di vita, *Una calle a Venezia* di Beppe Ciardi; inte-

ISE LEBRECHT: RIFLESSI. (SECESSIONE). PIETRO D'ACHIARDI: NATURA MORTA.

NICOLA D'ANTINO: DANZATRICE — (SECESSIONE).

ressanti i paesaggi idilliaci del Discovolo ed il quadro *Riflessi* di Ise Lebrecht. Molto ben caratterizzati i varii ritratti di Giovanni Costetti ed assai ben modellato il nudo muliebre di Edgardo Sambo, un giovane artista il quale sta trovando la sua strada. Elegantissimi sono, infine, i tre ritratti di Giovanni Boldini, grande ricercatore di eleganza di linee e di movimento che imprime all'opera sua, pure a detrimento della naturalezza.

Fra i pittori stranieri, ricorderò il Klimt, con un *Ritratto di fanciulla*, una di quelle sue pitture dalla tenue colorazione; Alfredo Muller, con tutta una parete su cui ai varii ritratti assai vivi si alternano molteplici fresche impressioni del paesaggio siciliano. Paul Cézanne, con un gran numero di disegni energici; Francisco Ramirez Montesinos, con *La señora Maria*, testa di vecchietta assai espressiva; il Blanche, con un gruppo di figure dipinte magistralmente; ed il Besnard, con diverse opere in parte già note.

In una saletta buia trovo due mostre individuali: quella di Lorenzo Viani (efficacissimo e gustoso pittore), e quella di Moses Levy, pure ricca, nei suoi bianchi e neri, di cose interessanti. V'è, poi, in un' altra sala, la mostra del *Club dei litografi inglesi* — club di cui avemmo occasione di discorrere lo scorso anno — con una rappresentanza

AMLETO CATALDI: DANZATRICE — (SECESSIONE).

degnissima, fra cui il Pennell, il Brangwyn e il Gabain, che mi duole non potere esaminare minutamente. E non lo posso perchè debbo affrettarmi verso la scultura. La quale ha fra gli italiani il Pellini con una *Mammina* e un *Cerchio* in cui la grazia infantile è resa, come sempre, inarrivabilmente; il Cataldi con tre eleganti *Danzatrici*, con un morbido *Nudo* di donna e con un solido, espressivo *Ritratto*; Arturo Dazzi con un vigoroso busto della signora Borgese; il D'Antino con un finissimo marmo (*Ritratto della signora Scimonelli*) e con diversi bronzi rappresentanti slanciate *Danzatrici*; Giovanni Prini con le *Gemelle Azzariti*, e, sopratutto, con *Sonno di bimbo*, piccola testa di marmo d'una grazia e d'una soavità veramente sovrane; Ivan Mestrovic con un *Guerriero*; il Glicenstein con diversi buoni bronzi; il Bazzaro con cinque ritratti. Fra gli animalisii noto l'ottimo Bugatti ed Ermenegildo Luppi. Corrado Vigni ha cinque sculture che veramente sarebbero ottime se non vi si notasse una troppo spiccata derivazione da Medardo Rosso. E questa derivazione è anche evidente nelle sculture della mostra personale di Mario Montececon, il quale va dal Rodin al Rosso senza essere mai sè stesso: il che non gli impedisce di rivelare ottime qualità d'artista e di darci, specialmente nel busto del padre, un ritratto pieno di energia e di carattere. Di Rodin, abbiamo una grande figura in bronzo, che non è fra le sue opere maggiori; del Rousseau una *Estate*, del Bourdelle una bellissima *Testa di bimbo*, del Bartholomé un fine marmo.

AMLETO CATALDI: TESTA DI DONNA — (SECESSIONE).

ERMENEGILDO LUPPI: SENZA SOLE — (SECESSIONE).

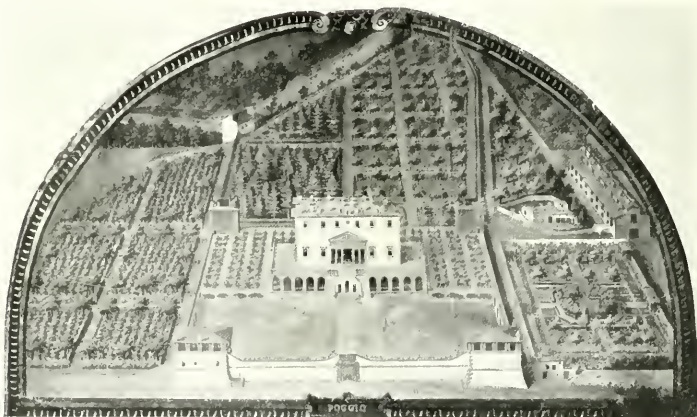
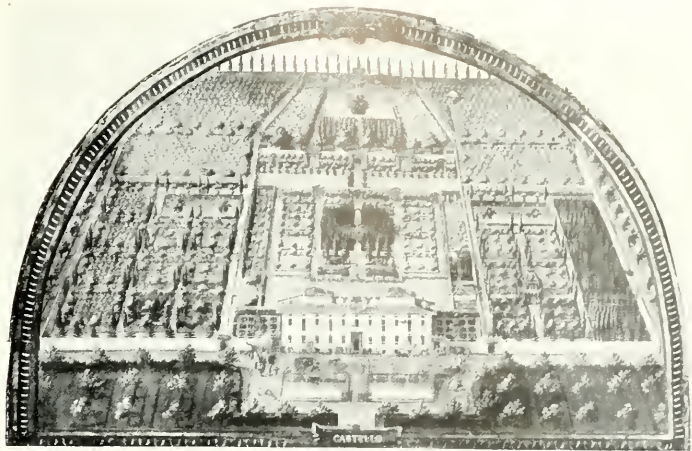
Vi sono, poi, due di quei gruppi caricaturali tagliati col coltello nel legno da Axel Peterson, l'artista norvegese già affermatosi a Venezia e a Roma nel 1911 in questo specialissimo e simpatico genere d'arte. E dovrei pure dire delle sculture cubiste, le quali adornano bellamente le sale dei pittori sintetisti più arrabbiati: ma in realtà, se ve n'è qualcuna che, pur nella sua bizzarria, si può accettare — come un paio di ritratti del Melli —, ve ne sono altre assolutamente prive di qualunque intenzione passabile per seria, come le tre, grottesche perfino nei titoli, di Arturo Martini.

E con ciò abbiamo — certo sommariamente — veduto quanto vi era di più interessante o di più strano in questa II Mostra d'arte della « Secessione » cui, senza dubbio, va attribuito il merito di saper tenere il pubblico a giorno di tutte le correnti artistiche o quasi che agitano la vita moderna.

ARTURO LANCELLOTTI.

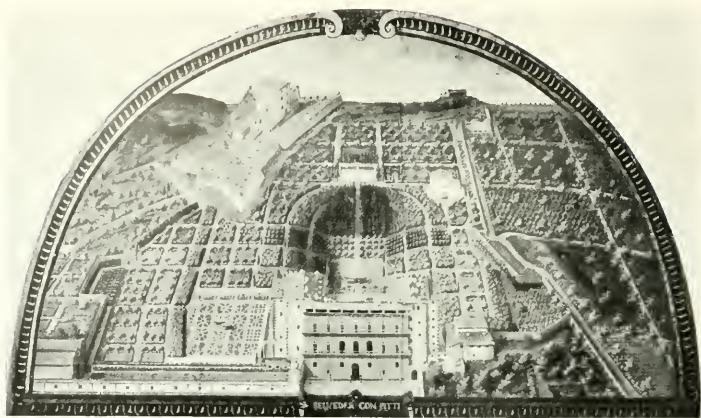
IL GIARDINO TOSCANO COME OPERA D'ARTE.

L Giardino toscano, come organismo d'arte, non potè avere uno sviluppo libero, se non assai tardi quando si realizzarono alcune condizioni di vivere civile, favorevoli. Delle nostre città fino al XIV secolo ed oltre, carattere principale, dal quale derivavano gran parte dei secondarii a completare la loro fisionomia, fu la scarsezza dello spazio utilizzabile contro cui esse lottavano. Spazio v'è in abbondanza, e nessuno lo lesina, per la Cattedrale e le altre chiese maggiori, per il Palazzo della Signoria e gli altri edifici pubblici; ma per le costruzioni di privati, per le loro case e i loro fondachi, per le vie dei loro spassi e dei loro commerci, l'area è d'ogni parte contesa. Non permette nessuna larghezza di distendersi la cerchia delle mura che stringono forte come una cintura serrata, e son necessarie per la vita in sicurezza. Contro le scorrerie da terra a terra che avvengono con facilità strabiliante, essendo i bisogni di guerra elementari magri e rapidi; contro il nemico che tra gente ringhiosa e manesca può capitare addosso da un momento all'altro, avvistato appena dal polverone che leva la masnada veniente; con appena il tempo di tirarsi dietro le porte e barricarle; occorre la difesa in opera permanente, di giorno e di notte, torri e mura di quieto masso e di incrollabile validità.

E dentro il cerchio sono le fazioni. Poteva l'assalto rumoreggiare d'ora in ora; e non era per chiasso, e n'andava di mezzo la pelle; cosicchè le case delle famiglie più in vista, e perciò bersaglio migliore, si riducevano per necessità di difesa allo schema di una semplice torre; ove le buche pontaie son più numerose delle finestre con al piano terreno appena le aperture necessarie, mute e chiuse come ostinatezza e con diffidenza. In tal modo le due cose, la scarsezza dello spazio a causa delle guerre esterne, che fa crescere alti gli edifici e stretti in pianta; la necessità della clausura armata, per le lotte interne, che vietava, al livello degli assalitori, ogni membratura di facile attacco; concorsero ad escludere perentoriamente dalla casa toscana il giardino; e per gli usi familiari bastarono il cortile interno non vasto nè arioso e la loggia dell'ultimo piano. Quando le condizioni cambiarono e fu possibile una vita più tranquilla, le casate magnatizie a piano terra, e spesso nel blocco stesso del palazzo, al giardino preferirono la loggia di festività e di cerimonia.

VILLA LAURENZIANA DI POGGIO A CAIANO.
Da un dipinto del sec. XVI nel Museo Storico Topografico di Firenze. (Fot. Perazzo).

VILLA LAURENZIANA A CASTELLO.
Da un dipinto del sec. XVI nel Museo Storico Topografico di Firenze. (Fot. Perazzo)

Così dentro il primo cerchio delle mura di Firenze, non resta memoria che del giardino vescovile, ricordato in un atto livellare del 1086 e distrutto già nel 1105 durante l'ingrandimento del palazzo. Entro il secondo cerchio era il giardino della Canonica metropolitana, il giardino della Badia, il giardino di S. Lorenzo; ma probabilmente essi furono più che altro orti per uso domestico, a piantate utili di erbaggi o di frutti. Giardini privati più rari ancora esistevano; chi voleva un po' di verde si doveva contentare di qualche pianta di fico in qualche cantuccio, causa di frequenti litigi; anche gli Alighieri ne ebbero per questo motivo. E i Guinigi a Lucca, non essendo possibile far di meglio, crearono un giardino pensile sull'alto della torre.

Rimanevano le ville. Giovanni Villani, parlando delle magnificenti condizioni di Firenze alla fine del XIII secolo, ci dice tra altro che « la maggior « parte de' ricchi e nobili e agiati cittadini con « loro famiglie stavano quattro mesi l'anno in con« tado, e tali più », e narra che dentro tre miglia dalla città e anche più lontano erano « giardini murati » i quali insieme con gli edifici belli e frequenti formavano la meraviglia dei forestieri. Ma a dire che cosa in verità fossero allora questi giardini murati ci manca ogni elemento. Possiamo notare intanto che molti di questi luoghi in contado, sopratutto quelli appartenenti a grandi famiglie, erano castelli e forti, e non luoghi di piacere. Che ivi intorno fossero selve per la caccia e orti con pomarii e qualche fiore e qualche pratello è probabile: difficile asserire che avessero quello che in gran senso noi diciamo un giardino di larga estensione, d'alberi alti e numerosi, di disegno complicato, concepito come un organismo vivente secondo leggi sue proprie, per il quale si dovessero creare forme di manifestazione aderenti alla sua natura. E molte altre di quelle villeggiature ricordate dal Villani dovevano risultare semplici case di campagna, modeste e parche in aspirazioni e in realtà: così appare fosse la villa di Camerata che fu anche proprietà degli Alighieri; questo desumiamo dal fresco di Ambrogio Lorenzetti, « Gli effetti del buon Governo », nel quale è rappresentata con evidente intenzione veristisca una larga zona di campagna senese. e castelli, terre murate, case contadinesche, ma giardini nessuno; così ci persuade l'impressione che traiamo dalla descrizione d'una casa di villeggiatura fatta un secolo dopo da L. B. Alberti, nel trattato della Famiglia.

Certo però fin d'allora, qua e là, timidi, embrionali, frammentarii, pur senza giungere a ordinarsi in una unità compatta si dovevano andar generando gli elementi principali della decorazione giardiniera. Il nucleo sentimentale da cui questa forma d'arte sgorgò, la visione idillica della natura, era già vivace nell'anima italiana. E già correvano la terra italiana ed erano amate, alcune espressioni organiche e concrete d'essa, la ballatella, i canti di calendimaggio, le oasi descrittive dei cantori cavallereschi, le leggende eremitiche.

LE VILLE PITTI E BELVEDERE.
Da un dipinto del sec. XVI nel Museo Storico Topografico di Firenze. (Fot. Perazzo).

Anche affiorava nel mondo della pittura. Di tale interpretazione idillica, il Lorenzetti aveva dato un esempio nei suoi freschi dimenticando, in quella pausa d'ozio villereccio, il suo più vero ufficio d'artista, il suo più vero ufficio di risolutore di ben altri nodi spirituali, di pacificatore, nelle concordanze dello stile di ben altri nessi ideativi. Il filone era di facile accessione, di più basso livello, di più superficiali fatiche. Se ne impadronirono i minori e i minimi artefici, seguiti a Giotto e ai grandi senesi; e si profusero a narrare l'uomo in pace che si lascia vivere in mezzo alla natura in beatitudine.

Per entro queste scritture e queste figurazioni, ricerchiamo qualche documento. Giovanni Boccaccio una volta ci dà un' accurata descrizione di un giardino. Gli elementi che lo compongono, schematizzati, sono: viali larghi e diritti; pergole coperte di viti; siepi; prati variegati di fiori; una fonte di intagli meravigliosi con una colonna nel mezzo e sopra una figura; canaletti di acque, e un vivaio simile a quelli che talora « fanno ne' lor giardini i cittadini che di ciò hanno destro ». Quest'ultimo accenno fa pensare che i motivi di giardinaggio descritti sieno dal vero; rimane da valutare, cosa di cui l'esame intrinseco della pagina boccaccesca non ci dà il modo, rimane da valutare il grado di trasfigurazione lirica che l'autore ha fatto subire ai suggerimenti della realtà. Forse viali dritti, prati fioriti, vivai, qualche fontana, esistevano e magari riuniti nei « giardini murati » di cui il Villani ci parla; ma se fossero dello splendore di cui il novellatore dice, non sappiamo. Tanto più che alcuni documenti figurativi ci offrono testimonianza di una più scarna semplicità; parlo dei gruppi di dame e signori che simboleggiano la vita peccaminosa, incuriosa delle cose dell'anima, nel fresco di Andrea da Firenze del Cappellone degli Spagnoli a S. Maria Novella, e nel Trionfo della Morte a Pisa: ove non abbiamo che questo semplice motivo: alcune persone che sedono all'ombra di grandi alberi allineati.

In ogni modo nella fine di questo secolo XIV e nella prima metà del seguente, l'esaltazione della bella primavera e della natura fiorita e odorante s'arricchisce volta volta di notazioni più intense, specie nei monumenti pittorici. Ricordiamo: l'invenzione del Beato Angelico per i suoi paradisi; le siepi e i riquadri fioriti tra cui il Gozzoli fa adorare gli Angeli di Palazzo Medici; la deformazione visiva della campagna toscana che egli opera sull'esempio di Paolo Uccello, sempre a Palazzo Medici, per entrovi collocare l'onusto sogno asiatico della sua mitica cavalcata; la radunata di sparse immaginazioni che Francesco Botticini costringe come in un cespo gonfio e folto, nella sua Natività di Pitti. E di verso la metà del 400 ci rimane infine una larga e sicura testimonianza, non più lirica questa ma pratica, nelle opere di L. B. Alberti.

I libri suoi di architettura erano composti, e furono presentati al Papa Niccolò V, nel 1452. Orbene, in essi l'aspetto che poi sarà assunto dal giardino italiano, è già fermato nei suoi principalissimi modi e in molte delle sue particolarità.

Giova, per la loro importanza storica, leggere

VILLA DI PRATOLINO.
Da un dipinto del sec. XVI nel Museo Storico Topografico di Firenze (Fot. Perazzo).

interi i passi dell'Alberti, che noi diamo nella traduzione di Cosimo Bartoli:

« Innanzi alla porta sianvi pratelli grandissimi « da potervisi correre con le carrette e da maneggiar cavalli.....»

« Nelle grotte delle spelonche usavano gli antichi « di farvi una corteccia di cose aspre et ronchiose « commettendovi pezzuoli piccoli di pomice o di « spugne, di trevertini, la quale spugna è chiamata da Ovidio vera pomice, et ho veduto chi « vi ha messo cera verde per fingere quella lanugine di una spelonca piena di muschio. Piacquemi grandemente quel che io veddi già ad « una simile spelonca, donde cadeva una fontana « d'acqua, conciossia che e' vera una scorza fatta « di varie sorti di nicchi et di ostrighe marine « altre arrovescio, et altre bocconi, fattone uno « scompartimento secondo la varietà de' loro colori, con artificio molto dilettevole ».

« Siaci un pratello allegrissimo caschino di molti « luoghi fuor di speranza le acque. Sieno i viali « terminati da frutti che tenghini sempre le frondi « verde et da quella parte che son difesi da venti « accerchieràli di bossoli perchè il bossolo allo « scoperto et dalla spuzzaglia massimo che esce « dalla marina è offeso et si infracida, ma ne' « luoghi più esposti al sole sono alcuni che vi « mettono la mortella, la quale d'estate dicono « diventa molto lieta..... nè qui manchino arcipressi « vestiti di ellera. Faccinsi oltra di questo cerchi « secondo quei disegni che delle piante degli edifici sono lodati, d'allori di cedri di ginepri intrecciati e avviluppati et rimessi uno nell'altro. « Fetone Agrigentino ebbe nella sua casa privata « trecento vasi di pietra..... simili vasi per le fontane ne' giardini sono adornamento grandissimo. « Gli alberi... si hanno a porre per ordini diritti « ugualmente discosto uno dall'altro et che corrispondino l'uno all'altro come si dice rinterzati « a filo... Gratissima cosa era quella certo che « usavano i giardinieri antichi adulando a' lor « padroni con descrivere i loro nomi con lettere « di bossolo e di altre erbe odorate sopra il terreno... per far siepe son buoni i rosai incatenati con melagrani et con cornioli... Non biasimo anche che ne' giardini sieno statue che « incitino a ridere purchè non abbino punto del « disonesto ».

« Vorrei che le case della possessione de' nobili non fossino poste nella più grassa parte « della campagna ma bene nella più degna, donde « si possa pigliare ogni comodità sien vedute e « vegghino la città le terre il mare, et una distesa « pianura, et le conosciute cime delle colline e « de' monti. Habbia posto quasi sotto li occhi delicatezze di giardini... ».

Il giardino toscano è dunque nelle ideazioni dei costruttori già pronto: i suoi elementi derivano in parte da naturali svolgimenti dei germi preesistenti (affermazioni dell'Alberti di cose vedute); in parte da imitazioni dall'antichità (notazioni di fonti dell'Alberti stesso): non però desunte da Vitruvio che al riguardo è muto, ma da altri scritti letterarii e storici. E ai precetti dell'Alberti possiamo aggiungere alcune documentazioni figurative, come le incisioni d'autore fiorentino dell'« Hypnerotoma-

chia Poliphili »; ed anche talora, le parole stesse del testo che in parte desume i suoi motivi dalla realtà; sebbene per lo più essi sieno di totale invenzione, e negli ordinamenti generali dei giardini troppo si tenda ad un'orgiastica sensualità di forme e di colori, da permettere di giovarsene per una ricostruzione storica. Pure per la rispondenza che hanno con i passi citati dell'Alberti rileviamo che i giardini del Sogno di Polifilo contengono, tra altri fantastici, questi motivi: vie diritte fiancheggiate di alberi; siepi di piante sempreverdi tagliate geometricamente con porte e aperture regolari; transenne di marmo per chiusure; pérgole a volta semicircolare e anche a vela che arrivano a stendersi da riva a riva dei fiumi, ombreggiandoli; ponti in rispondenza dei viali, che valicano le acque; piante tagliate a corona, a giganti, a sfera, a calotta, a costruzioni complesse; peristilii; vasi antichi con piante; aiuole con ornamentazioni geometriche di piante da bordura, e motivi e aggruppamenti arborei nel centro; varietà di alberi anche esotici.

VILLA DI GAMBERAIA A SETTIGNANO — TERRAZZA CON LA STATUA DI DIANA.
(Fot. Alinari).

Intanto a poco a poco simili fantasie andavano realizzandosi fin dalla metà del secolo. Non è difficile che le ideazioni dell'Alberti influenzassero la costruzione dei giardini pontifici, che ebbero un posto nei grandi piani edilizi di Niccolò V, il quale all'Alberti aveva affidato la nuova fabbrica di San Pietro; giardini di cui rimane un accenno nella vita del Pontefice scritta dal Manetti; e che furono ingranditi dal successore Pio II e ricordati da lui nei suoi « Commentarii ». Pio II, come ognun sa, era senese e artisti toscani appaiono nei conti di quei lavori. A Firenze quando Cosimo il Vecchio fece costruire nel 1444 a Michelozzo il suo palazzo, egli che si poteva permettere ogni larghezza riserbò a giardino una quota del terreno. A causa delle sue esigue dimensioni non potè ornarlo che di piccoli modi; ma furono intensi e raffinati e valsero non per la loro qualità floreale ma per l'arte cui furono sottomessi. C'è di quel giardino rimasta una descrizione da cui rileviamo che la decorazione era a piante di busso figuranti i più diversi animali dal coniglio all'elefante, e persino navi a vele spiegate. Era nel gusto di quelle consigliate per i « parterres » da L. B. Alberti: e più larghe cose furon messe lentamente in opera dai Medici nei giardini delle loro ville che a poco a poco, fabbricate o acquistate, divennero numerose. A Cafaggiolo in Mugello furono per opera di Michelozzo riordinati « i giar-

dini, e le fontane con boschi attorno, ragnaie e altre cose da ville molto onorate ». Di Careggi sappiamo che fu cosa mirabile e ricca ed ebbe una conduttura di acqua. E niente quanto a giardini dell'altra villa che sempre Michelozzo eresse sotto Fiesole per il figlio di Cosimo, Giovanni. Ma le opere di giardinaggio non dovettero essere cospicue in questo stadio dei lavori: certo è che nei lunettoni a tempera dipinti verso la fine del XVI secolo ed attualmente nel Museo Storico Topografico fiorentino queste ville ci appaiono nude in mezzo a terreni lavorati senza ombra di piantagioni decorative.

Un progresso si nota nella villa laurenziana di Poggio a Caiano sebbene anch'essa, come appare dalla solita testimonianza del lunettone, si contentasse allora, ben diversa da ora, di una parca corona verdeggiante. La villa costruttivamente è di uno sviluppo avanzato. V'è la loggia aperta sulla facciata, benchè non occupandola tutta, come in seguito avverrà: v'è l'ampia terrazza a balaustrata che col porticato sottoposto inalza l'edificio sopra un solido piedistallo: v'è la doppia scalinata d'accesso, pur di forma assai semplice. Davanti è già postato il terreno [illegible] di parata; e ai due lati i dislivel[illegible] con la forma stilistica della terraz[illegible]. Ma su questo schema i giardinieri hanno [illegible] operato. Il terreno dinanzi è incolto, a prato, [illegible] abbiamo veduto consigliare l'Alberti. Dalle [illegible] parti e dietro non vi son che pezzetti di terra lavorata con piccole piante, forse un frutteto. Solo alla destra è un recinto separato che si prospetta come un giardino regolare. Le forme decorative non però abbondano neanche in esso: un motivo centrale ottagonale d'alberi a ciuffo ripreso dalla linea del semplice e basso sedile è riportato scrupolosamente alla forma rettangolare, che regola tutto il giardino, dalle aiuole attornianti. Poi niente altro che le sei pergole basse e piatte forse di vite, come ai tempi del Boccaccio, di Paolo Uccello (Chiostro Verde) e del Gozzoli (Camposanto di Pisa).

VILLA CORSINI A CASTELLO — GRADINATA.

(Fot. Alinari).

Nè gli Orti Oricellari erano alcunchè di più splendido. Nel 14[illegible]8 il terreno era ancora affittato a un ortolano che corrispondeva ai proprietarii, oltre i denari pattuiti, frutta e legumi « per il logoro di casa ». Così denunzia al catasto Bernardo

Rucellai. E Nicolò Machiavelli nel principio dei dialoghi dell'Arte della Guerra, supposti avvenuti nel 1516, parla per bocca di Fabrizio Colonna, di alberi da poco cresciuti, di pratelli e sedili. Siamo dunque ben lontani dalle magnificenze escogitate nel Sogno di Polifilo ed anche dai progetti dell'Alberti. E forse prima che in Toscana l'attuazione di vasti disegni fece un passo innanzi a Roma nei primi venti anni del secolo, con i progetti di Bramante per i giardini di Belvedere e con quelli di studiarlo sulla scorta della descrizione vasariana e del lunettone del Museo Topografico. Lateralmente al palazzo erano due giardini « secreti », uno dei quali coltivato a semplici. Dietro, secondo il costume solito, un largo prato nudo, dal quale salendo la gradinata centrale s'arrivava ad un primo grande reparto con la fontana maggiore ivi esistente ancora di Ercole e Anteo; con l'altra più piccola di Venere Anadiomene ora alla Villa della Petraia, in mezzo a una folta piantata di cipressi

VILLA DI GAMBERAIA A SETTIGNANO — LA GROTTA E LA GRADINATA.

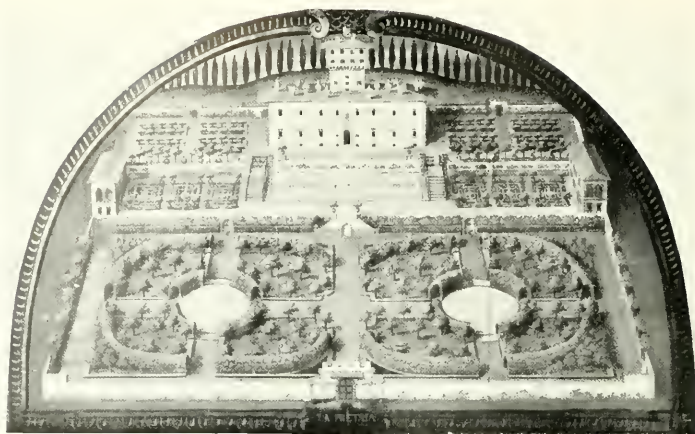
(Fot. Alinari).

Raffaello per Villa Madama. Certo una quantità di motivi quivi si arricchirono di forme più complesse; ma da quel che rimane e dalle ricostruzioni che alcuni studiosi han tentate sembra che principalmente si tendesse a uno sviluppo grandioso di architetture suntuarie, loggie, emicicli, terrazze, anfiteatri, più che a vere opere di piantagione. E in ciò ci conferma anche il tono con cui d'essi parla il Vasari, in confronto al primo grande giardino italiano, costruito da Niccolò Tribolo per il duca Cosimo, il giardino di Castello.

Esso fu cominciato dopo il primo anno della signoria di Cosimo, cioè verso il 1538-39. Totalmente trasformato, possiamo però agevolmente che il Vasari chiama « laberinto ». Attorno ad essa erano quei giuochi d'acqua improvvisi per bagnare gli spettatori che furono poi così stucchevoli ripetuti a sazietà per ogni dove. Chiudeva il reparto un muro ornato a nicchioni con statue e fontane e per la porta centrale si passava al secondo, immaginato come un aranceto con nel mezzo una grotta stillante d'acqua; oltre il quale, il terzo reparto occupato centralmente da un gran bacino si vestiva di un selvatico di cipressi e di lecci. E l'acque da questo gran bacino superiore passavano poi di fontana in fontana, per mezzo a tutte le invenzioni del Tribolo, fino ai due vivai ch'erano davanti alla villa, ora interrati.

NICCHIE ARBOREE.

DAL DIPINTO DI SANDRO BOTTICELLI: LA MADONNA IN TRONO COI DUE S. GIOVANNI.

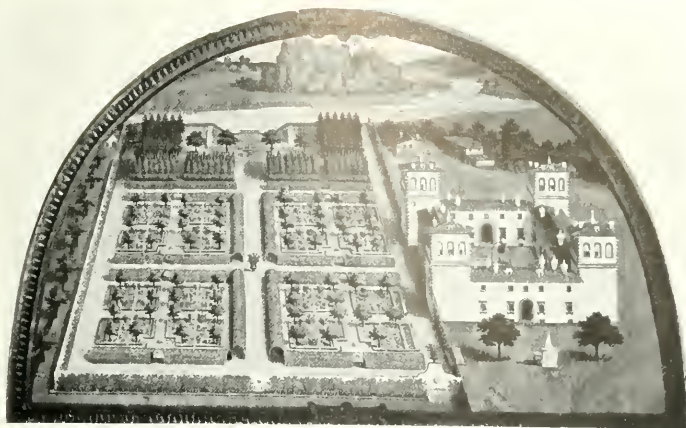
BERLINO, PINACOTECA. (Fot Hanfstaengl).

VILLA LA PETRAIA.
Da un dipinto del sec. XVI nel Museo Storico Topografico di Firenze. (Fot. Perazzo).

L'ammirazione per tale opera fu così grande che appena Eleonora di Toledo ebbe comprato nel 1549 dai Pitti il loro palazzo d'oltrarno, al Tribolo fu dato incarico di disegnare i giardini di Boboli. Si incominciò l'anno 1550 di maggio. Al Tribolo morto l'anno stesso altri successero tra cui il Buontalenti e poi Giambologna; e la decorazione lentamente si completò nel XVII secolo. Il Buontalenti anche fu il creatore delle meraviglie di Pratolino (barbaramente distrutto dagli ultimi lorenesi) per incarico del granduca Francesco; che, bizzarro e raffinato, amò passionatamente l'arte dei giardini, e qui volle radunato tutto ciò che il più sottile ingegno dei costruttori era andato inventando. Le opere furono incominciate verso il 1569, e nel 1580 quando Michele Montaigne compì il suo viaggio d'Italia erano già compiute. Lo schema del casamento, anch'esso atterrato, non è gran che modificato da quello di Poggio a Caiano. Anche qui una impostatura robusta della fabbrica su una terrazza di base, rilegata con un gioco di scalee al piano inclinato del terreno. Ma la abbondanza delle risorse ornamentali impiegate superò ogni esempio precedente: e memorabili tra tutto erano le sei magiche grotte ove l'acqua per virtù di congegni innumerevoli e industriosi, faceva muovere automi, sonori strumenti, animare scene complicate, in molteplici guise.

E la moda prese voga, si ebbero con bellezze particolari suscitate dal genio del momento e dal favore del luogo, tutte le altre ville granducali, la Petraia, Artimino, La Peggio, Poggio Imperiale. E poi sparsosi anche l'uso tra le più grandi famiglie fiorentine, vennero i Rimeri a Castello, i Collazzi, Villa Palmieri, Villa Salviati, Gamberaia sopra Settignano e le altre innumerevoli, e le minori ch'io non ricordo.

* * *

Lineata così la successione storica e additate parcamente sovra questa traccia le progressive integrazioni del giardino toscano, consideriamone, sempre sotto regola di brevità, gli elementi e i caratteri principali.

I. — Il primo è d'essere nella sua forma definitiva interamente sottomesso alle leggi architettoniche. Sono le quadrature rigide, nella linea sempre retta, della costruzione muraria che si imprimono anche nel disegno del parco, come era inevitabile quando il costruttore passava dall'una all'altra edificazione; ma cambiando di materia non poteva rinnovare in sè le sorgenti ideative. Dominano senza eccezione i rettilinei; che, come abbiamo veduto a Poggio a Caiano, cominciano coll'innestarsi tra loro ubbidendo alla regola semplice e grave dell'angolo retto. N'escono così dai loro incroci solo forme rettangolari o quadrate che incastonano e riconducono alla misura unitaria quelle rare altre che si allontanan dal ritmo. A poco a poco per vaghezza di uscire dagli stampi consuetudinarii, e per necessità imposte dalle condizioni dei terreni, gli angoli di intersezione delle linee maestre si richiusero e si riaprirono dando luogo a segmenti di alberature o di prati che agevolassero,

VILLA L'AMBROGIANA.
Da un dipinto del sec. XVI nel Museo Storico Topografico di Firenze. (Fot. Perazzo)

nel loro aspetto meno uniforme, disposizioni ornamentali più ricche. Fu sempre esclusa però la linea curva irregolare e fantasiosa che sfugge alla solida disciplina cara ai costruttori della rinascenza; e solo furono ammesse le curvature simmetriche del cerchio e dell'elisse. La rinascenza ha foggiato il suo stile accanto ed a contatto con le anticaglie che rivedono volta volta la luce; e gliene son derivate virtù costanti di sodezza e di chiarità. Essa ama la creazione di centri estetici equilibrati per eguaglianza geometrica di masse: neanche il genio michelangiolesco che tante porte di libertà spalancò seppe, almeno in architettura, liberarsi da questo canone formidabile, e fu soltanto gloria dei barocchi sostituire a quella eguaglianza geometrica una equivalenza di valori funzionali.

II. — Tanto il costruttore sente legate stretto le due forme che egli concepisce, la villa e il giardino, che prima sua industria è creare alcuni membri di passaggio dall'una all'altra. Uno intanto di questi modi di collegamento egli lo possedeva già nella casa cittadina, ed era la loggia terrena ad archi, che valeva come intermedio tra il chiuso delle stanze e la apertura del parco. E la impiega largamente. Un'altra ne creò, ed è la terrazza, esistente già a Poggio a Caiano; spazio libero davanti alla casa, che fa ancora parte di essa sebbene, un grado più innanzi della loggia nello sviluppo di trapasso, essa abbia comune col giardino la libertà del cielo. Anche, essa servì a mascherare i dislivelli. Presso la casa la rinascenza non amò le discese improvvise: volle che la linea orizzontale e pianeggiante dei pavimenti continuasse qualche poco d'intorno; e da terrazza a terrazza ripudiò la forma di comunicazione naturale del piano inclinato, e sostituì l'altra più stilizzata della gradinata a rampate. Essa è già in opera nella villa di Poggio a Caiano, oggi ben diversa da quando fu costruita la primitiva; di cui, a detta del Vasari, Giuliano da S. Gallo riprese il disegno da una invenzione ammiratissima dello scolaro di Giotto, Stefano. Anche lontano dalla casa ovunque un dislivello chiedeva una maniera di congiungimento tra i due ripiani, la scalinata ebbe larghissimo impiego, e fu secondo l'adattamento al luogo di aspetti diversissimi. Ricordiamo tra le più belle quella di Gamberaia, quella di Collodi, di Castel Pucci, dei Rimeri, sebbene quasi dappertutto se ne incontrino esemplari.

III. — L. B. Alberti consigliava davanti alle ville pratelli ad uso di maneggio. Scomparvero questi col tempo e furon relegati in qualche canto nascosto; ma rimasero i pratelli con valore decorativo nudi o disegnati d'aiuole e piccole siepi. Anche questo modo ornamentale era del resto conosciuto dall'Alberti, che ricordava l'uso antico di iscrizioni laudatorie; e l'abbiamo veduto, e in forma assai sviluppata, nel giardino di casa Medici. Ora a poco a poco i «parterres» erbosi e fioriti si liberano dalle mescolanze con altre forme di giardinaggio, e negli spiazzi davanti la casa, tra una loggia e una scalea formano, come all'Ambrogiana e alla Petraia, un vero giardino di parata il quale insieme alle forme murarie sopra accennate e in-

tromettendovi ad esse, contribuisce ad agevolare il passaggio tra le parti architettoniche del caseggiato, e le piantate di alberi alti. I giardinieri francesi si impadroniranno di questo come di tanti altri motivi che vedano la luce tra noi, e intensificandolo di una complicazione maggiore, e insaporandolo dei modi stilistici de' loro tempi, intesseranno ammanfature erbacee, rilevate di colore come tappeti orientali.

IV. — Loggie, terrazze, gradinate, aiole ci conducono così per trànsiti graduati fino al massiccio del verde. In esso sono accolte ogni specie di piante. Ogni qualità di alberi odoriferanti, dice Michele Montaigne trovò nei giardini ducali di Firenze ed in quello di Tivoli. V'erano pini cipressi lecci allori aranci limoni cedri ginepri mortelli bossoli: quanti, su tutto sempre verdi, era possibile adunarne; ma le piante nostre classiche furono come rimangono ancora il leccio il cipress l'alloro, e son quelle nettamente specificate da Baldinucci essere state collocate quando furon incominciati i giardini di Boboli. Essi sono pian tati secondo le linee del disegno « per ordini di ritti » come diceva l'Alberti e spesso « ugualment

FONTANA GIÀ NEL GIARDINO DI PALAZZO MEDICI. (A. ROSSELLINO) — FIRENZE, GALLERIA PITTI.
(Fot. Alinari).

« discosto uno dall'altro et che corrispondino uno « all'altro come si dice rinterzato a filo ». Fiancheggiano così i viali e recingono li spiazzi. Devono così contribuire a determinare la configurazione plastica del giardino: e la loro libertà vegetativa è d'apparenza. La Rinascita e più specialmente la Rinascita fiorentina, non ha senso panico, lineari della figurazione umana, che ne formano sempre il nodo centrale. E questo anche nella Gioconda di Leonardo; anche, perfino, nella Morte di Procri di Piero di Cosimo. Venuta perciò più direttamente a contatto con alcune forme naturali nelle costruzioni dei giardini, la Rinascita non le considera che come materia bruta e inespressiva;

VILLA REALE DI CASTELLO — FONTANA D'ERCOLE (TRIBOLO) (Fot. Alinari)

nonostante tutti gli imprestiti di deità mitologiche che essa accetta nella lettera e non intende nello spirito. Non riconosce minimamente la divinità della natura, ma l'uomo unica divinità al centro del mondo sottomesso. La suprema modalità espressiva del suo stile è antropomorfica: e in ciò l'antichità l'incoraggiava. La natura perciò è paesaggio: e non autonomo, ma semplice scenario il cui valore è presso che nullo se noi mentalmente resechiamo da un'opera d'arte i valori plastici e impreparata a foggiarsi uno stile nuovo e più aderente con cui investirla, le impone di forza quello che già possedeva, il proprio stile architettonico. Gli alberi obbediscono anche essi, abbiam veduto, come i tracciati, come le terrazze e le scalee a costruzioni lineari, secondo l'inflessibilità di una corda tirata e d'una misura egualmente ripetuta. Le cesoie provvedono a mantenere impeccabile la proiezione in altezza dalla pianta. E si va più oltre. Così l'Alberti consigliava di fare cerchi secondo

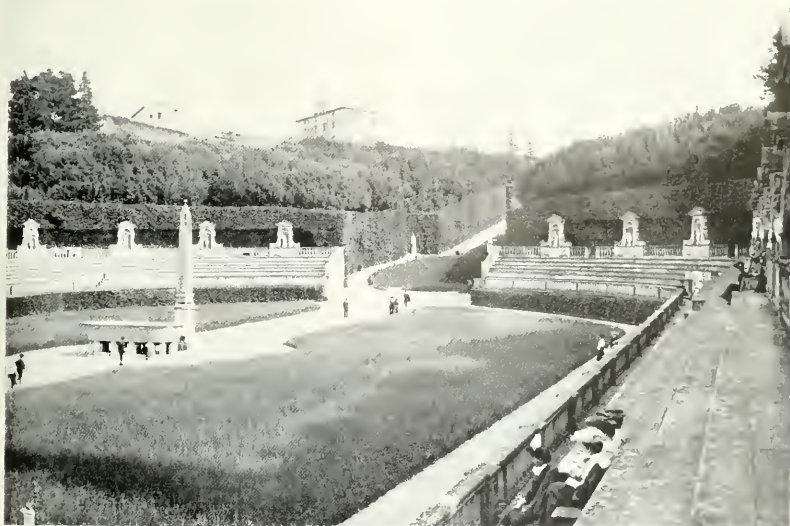
quei disegni che delle piante degli edifizi sono lodati »; ed ecco Sandro Botticelli commentare ed esemplificare, nella Vergine di Berlino, con quelle nicchie arboree modulate con arte non dissimile da quella che egli impiegava nell'intrecciare le mani delle Grazie e ondulare i capelli delle Veneri.

Polifilo, Gamberaia). Si intagliano globi corone semisfere. Si innalzano « laberinti » embrionali; lontanissimi dalle complicate combinazioni venute più tardi in uso; e più tosto grossi gruppi di alberi con qualche viale interno, come dimostra il lunettone di Castello confrontato con il testo vasariano.

VILLA REALE DI CASTELLO — GROTTA NEL GIARDINO. (TRIBOLO). (Fot. Alinari).

A queste costruzioni è dato anche uno scheletro più sicuro perchè più rigidamente e con iscarti minori seguano la linea designata. Le rusticane pergole di vite a tetto piatto si trasformano in volte a botte, si prolungano come portici, si innestano una con l'altra, si snodano circolarmente (Sogno di Polifilo, Ambrogiana, Petraia). Si vedono archi regolari e volte a vela su colonna (Sogno di

V. — Se le piante subiscono queste violentazioni nella linea espansiva, se le superfici del terreno son trattate a terrazze a scale a viali a rotonde a ripiani; coerentemente l'acqua non fa nel giardino toscano la sua apparizione se non attraverso il modo ornamentale della fontana, onusta di decorazioni stilizzate e di significati allegorici. Il Boccaccio parlava di ricchi intagli e di una colonna

con sopra una statua. Piero di Puccio nel Camposanto di Pisa adotta integralmente come fontana la fontana gotica, quale s'era andata sviluppando nelle piazze cittadine, e specialmente a Perugia. Questo tipo di fontana è costituito essenzialmente da un gran ceppo architettonico che ha funzione di raccoglitore e di deposito; con una parte centrale destinata alla scaturigine dell'acqua, e una coronazione scultorea. Ma tanto il coronamento quanto tutta la decorazione a bassorilievo, sono una aggiunta alla parte architettonica, che rimane tonio Rossellino già nel giardino di Palazzo Medici poi a Castello, attualmente nella Galleria di Pitti. Con questo tipo è già sfruttato in notevole estensione il motivo decorativo dell'acqua spillante e dell'acqua cadente. Le forme ornamentali sono semplici e di puro rivestimento, leggero sopra il blocco marmoreo sagomato. Ma lo schema totale è quello stesso che permetterà al Verrocchio, coronando la fontana di Careggi, di inventare uno dei motivi più squisiti con i quali per tanto tempo fu narrata la leggenda dell'acqua: il putto dal

FIRENZE — GIARDINO DI BOBOLI: L'ANFITEATRO. Fot. Alinari

la principale, e niente hanno nel concetto di connaturato sia all'ufficio sia all'organismo dell'opera.

Sostanzialmente era il fonte battesimale adattato all'uso diverso. Ma pochi anni di poi dal fresco di Pietro Puccio, la fontana ebbe una modificazione profonda. Fu per le mani di Donatello. Si ispirò esso a qualche esempio classico o trasmutò secondo il suo istinto geniale, la parte di mezzo della fontana gotica? Non sapremmo. Certo è che, forse nella fontana che egli fece di porfido per il centro del cortile di Palazzo Medici, ora perduta; sicuramente in quella del giardino di Pazzi in Via dell'Orivolo, ora smembrata in mano di antiquarii, noi abbiamo sviluppato il motivo dei piatti sovrapposti. E della stessa forma rimane quella di Antonio Delfino. L'acqua d'allora in poi, sgorgando per modi così inaspettati, ebbe un storia numerosa di avventure. Fu rigurgito di delfini, fu pianto di ninfe, fu esalazione dell'ultimo respiro d'un petto infranto nella stretta, fu il grido della fama uscente fragoroso dalla sua tomba impugnata, fu rugiada marina stillante dai capelli di Venere. E nell'irruente fantasia dei barocchi fu tutto il dramma e l'epopea di un popolo di divinità fluviali e marittime.

Negli ultimi anni del quattrocento il motivo della fontana donatellesca ci si presenta più intenso e più complesso nelle molte incise dal decoratore del Sogno di Polifilo. Le parti di sostegno e i trapassi tra i diversi ripiani ove l'acqua fa sosta per poi rinnovare il suo gioco discendente, son

formulati e ottenuti ora, per mezzo di forme autonome, animali, mascheroni, corpi umani, sostituile ai semplici steli e piatti di marmo ornato. L'acqua nelle diversità delle forme ha nuove possibilità di fuori-uscita e con i suoi getti acutamente disposti completa l'armonia totale delle linee immaginate. Essa stessa è chiamata a collaborare nella costruzione del monumento; in mano dell'artefice diventa un elemento espressivo come il marmo lavorato: e veramente d'ora innanzi una fontana senz'acqua sarà un organismo ammalato ed atrofico. La Rinascita continua l'imposizione dei suoi stili alle apparizioni naturali.

VILLA REALE DI POGGIO A CAIANO — DUE CARIATIDI.
(Fot. Alinari).

Fu questa la via in cui si mise Niccolò Tribolo, giungendo al capolavoro. Nella fontana ora alla Petraia egli fantasticò classicamente, variando con nuove accentuazioni le sagome, inventando qualche nuova cadenza, specie nella parte superiore: e negli anni di ignuda freddezza della piena Rinascita, fu veramente di spiriti quattrocenteschi per l'amore della intensità decorativa. Si allea ivi quasi con l'arte robbiana; e nell'altra maggiore fontana di Castello rinnova con eguale freschezza, se anche con minore potenza, le ghirlande infantili dei pulpiti donatelleschi. Per tre gradi di struttura si sale al fastigio ultimo con una eleganza di armonie finita, con una duttilità di passaggi, esatti, intonati come i tre momenti di un'ottava. Vive il tronco marmoreo di quel brulicamento di vita; e dopo ognuna delle sue soste ampie, rislanciandosi verso l'alto in una forma sempre più stringata, sembra che la buona semenza umana dentro gli salga come un succo, per maturare nel sommo il più rigoglioso frutto di una umanità ultra possente.

Giovanni Angelo Montorsoli servita fiorentino, costruttore anche esso di giardini come quello Doria a Genova, imitò la creazione del Tribolo nella fontana di Messina del 1547. Arricchisce il suo modello di sviluppi che in quello erano impliciti e raggiunse un grado insigne di bellezza: ed è notevole l'importanza che vi è assoluta dalla figura umana, non tanto nei gruppi di sopporto quanto nelle statue dei fiumi adagiate sull'orlo della vasca. L'imitazione dall'antico e il michelangiolismo fanno strada. E il motivo della figura umana, che era stato figura il semplice coronamento di una costruzione ornamentale, diviene esso, tutto quanto il motivo della fontana. L'acqua non più lasciata alla sincerità della sua espressione, quella di acqua che cade in figura armonica e nulla più, è costretta a prender parte come una comparsa ad una mascherata allegorica. Al semplice e schietto pensiero primitivo nel quale tutta la bellezza era ricercata senza espedienti in forme stilizzate linearmente, si sovrappone ora un macchinoso congegno mitico. È il fresco spunto geniale del Verrocchio che germina e si espande: la fontana diviene il segno di una divinità. Le tappe dello sviluppo sono: la fontana di Nettuno del Montorsoli a Messina-porto (1547); il Nettuno di Giambologna a Bologna (1563); il Nettuno dell'Ammannati a Firenze (1557-1571); il Nettuno dei fratelli Carloni nel giardino Doria a Genova (1599). Dopo questa lunga peregrinazione per le piazze d'Italia, la fontana rientrò nel suo regno originario, il giardino, avendo acquistato un senso di maggiore monumentalità. Ecco il Nettuno di Stoldo Lorenzi a Boboli.

Dalla concezione architettonica, traverso la forma decorativa siamo giunti alla forma statuaria. Qua e là il vecchio motivo ritorna o deliziosamente si trasforma (fontana della terrazza di Pitti, fontana di Venere di Giambologna nella grotta del Buontalenti); ma son le ultime apparizioni, e appena la possibilità n'è data, la più recente ideazione si dislarga secondo le sue interne possibilità e si realizza in una favola bella. Nella fontana dell'Isolotto a Boboli, il regno del nume, l'Oceano, non è più una vasca, ma un'isola e un lago (e il germe era nella fontana dello Stoldi); non è più allegorico, ma effettuale. Il corteggio delle divinità subalterne si distende tutto intorno nella terra e nell'acqua; e oltre la cintura silenziosa, fin sulla terra ferma i minori mostri marini affermano con impeto l'impero del iddio. Siamo nel 1608: Gian Lorenzo Bernini è men che decenne. E a Firenze si è già affermata in un esemplare superbo la fontana barocca. Non bisogna dimenticare infine che,

secondo la menzione fattane dal Boccaccio, nei giardini toscani era già in vigore l'uso di vivai e bacini, anche collegati in lunghe serie discendenti come può vedersi dal lunettone di Pratolino. Elemento che sarà sviluppatissimo nel giardino francese.

VI. — A decorazione dei parchi furono largamente impiegate le grotte, spesso congiunte intimamente a una fontana: grotte stillanti dell'Alberti, di cui esempio è quella del cortile di Palazzo Pitti. Anche, come prescriveva il teorico, esse furono internamente ed esternamente rivestite di « spugne »; e come d'una « corteccia di cose aspre e ronchiose », per ottener la quale si impiegarono varietà di materiali. Colla diversa disposizione delle spugne e degli altri materiali di rivestimento si ottennero figurazioni di animali e di uomini. La grotta di Castello ha scene pastorali; e la grotta del Buontalenti a Boboli fu immaginata come in pericolo di disgregarsi e rovinare sorretta dai quattro abbozzi dei Prigioni michelangioleschi.

Un'altra forma amata di decorazione, fu la terminazione circolare di un partito architettonico che prese forma a volta a volta, di loggia semicircolare (Villa Madama), di teatro (Villa Mondragone a Tivoli), di anfiteatro (Boboli: ove fu prima di verdura suggerito dalla conformazione del terreno, come appare dal lunettone del Museo Topografico, che non di muratura). Furono adoperate queste accoglienti curvature per fastose rappresentazioni coreografiche di cui rimane memoria larghissima, letteraria e grafica.

VII. — L'Alberti ricordava quel Fetone agrigentino possessore di trecento vasi nella sua casa, e li consigliava per le fontane e i giardini. La figurazione dell'Ambrogiana nel lunettone citato, ci mostra un vaso facente bella mostra di sè all'incrocio dei viali principali, ed un altro sul muricciuolo della fontana. L'uso si moltiplicò: e sulle balaustrate e sulle ringhiere essi si alternarono, a corona dei punti salienti spesse volte ritmati di inflessioni e di concavità, si alternarono con ogni sorta di statue.

Furono prima statue antiche come negli Orti Oricellari; o dall'antico imitate e ridotte, termini cariatidi (Poggio a Caiano); e vennero poi le divinità agresti nè classiche nè cristiane, in lunghe file nei viali, coronate e ghirlandate di frutta di fionde e di fiori; probabile invenzione della scuola di Giambologna, e arrivate alla loro espressione perfetta con alcune di Giovanni Caccini per Boboli. S'ebbero rappresentazioni rustiche di scene campestri come la lavandaia di Valerio Cioli per Pratolino (distrutta) e sempre del Cioli e per Pratolino il Vendemmiatore (ora in Boboli): le rappresentazioni aneddotiche di giuochi e costumanze come il Saccomazzone o la Pentolaccia (Boboli). Si coltivò anche una vena caricaturale, su tutto in rappresentazioni di Villani, delle quali il migliore esempio è il gruppo dei Mattaccini di Romolo del Tadda (Boboli), uno scultore poco noto che gioverebbe ricondurre alla luce per quello spiritello ironico che gli frulleggia nel cervello, e plastica i suoi personaggi secondo il ritmo della sua stramberia; dissolvendo l'armonia consueta della persona umana, e tendendo dentro di essa alla creazione di linee impreviste ed illogiche. E a queste si accenna appunto da Leon Batista Alberti.

VIII. — Un ultimo desiderio l'Alberti aveva espresso: che dalle Ville si godesse in larga veduta « una distesa pianura et le conosciute cime delle colline e dei monti ». Era un desiderio puramente toscano, inspirato visibilmente dalla configurazione del terreno nostro a vallette e monticoli; e ciascuna è morbida del serpeggio di un fiume, e ognuno è coronato d'un castello o mitrato d'una chiesa.

Anche il Boccaccio aveva rilevata la concordanza di linee naturali e artificiate del paesaggio tutto in giro ad una sua valle, e aveva indugiato in una descrizione rotonda. Si ingegnarono sempre che poterono i creatori di giardini toscani di conquistare tale elemento di bellezza; e « belvedere » è parola e cosa nelle loro opere frequentissima. Ricordiamo, esempio massimo tra tutti, quello di Boboli. Oltre la città sottomessa, composta con arte miracolosa nei suoi aggruppamenti casuali; da un lato son le tre vette, di Bellosguardo, dell'antica Villa dei Cavalcanti, di Monte Oliveto, allineate e fuse come le tre vette di S. Marino; in faccia l'Arno che si indugia pigro come nel fresco di Alesso Baldovinetti e scompare nella caligine; e dalla caligine nel fondo balzano agitate e irretorte le cime della Lunigiana e del Libro Aperto; poi dall'altra parte il colle lunato di Fiesole e di Mino, il campanile che lo « domina allegro », la calvizie di Monte Céceri aspramente sagomata dagli intagli delle sue cave. Son le « cime » di Leon Battista; e le più conosciute e più illustri che egli avrebbe potuto desiderare.

LUIGI DAMI.

FIRENZE — GIARDINO DI BOBOLI. LA FONTANA DEL TINO. (VALERIO CIOLI). (Fot. Alinari)

INDUSTRIE FEMMINILI:

I LAVORI DELLE NOSTRE CONTADINE: RICAMI, PAGLIE. *

NVITARE una donna italiana, di qualunque condizione, a ricamare, vale, in generale, quanto..... invitare un tedesco a bere! Ma è sopratutto presso le contadine che il lavorar di trine e di ricami ha un'attrattiva singolare. Anzitutto, quel lavoro rappresenta per esse un ornamento che non potrebbero quasi mai procurarsi altrimenti; poi, oltre all'essere il lusso della persona e della casa, è il lavoro di lusso, l'opera ben femminile, dilettevole, leggera, gentile che le redime e le consola del duro lavoro della terra.

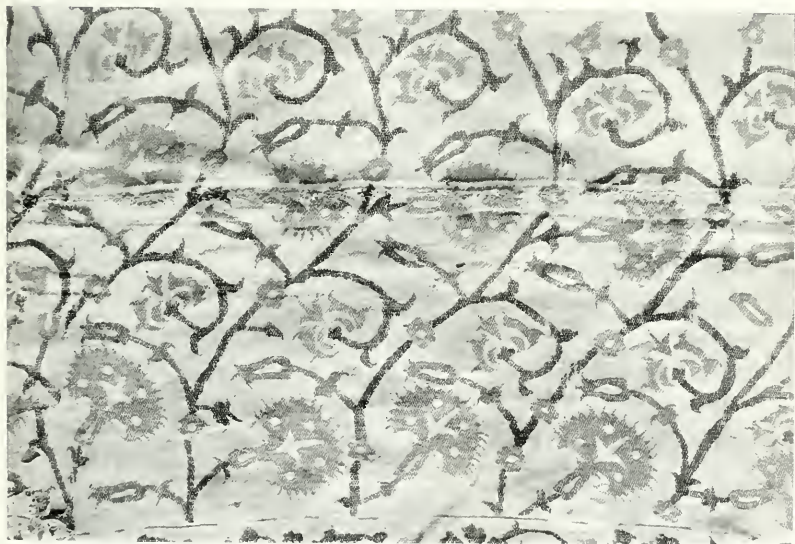
Anche per ciò la rinascita di queste arti, dal punto di vista industriale, è più facile nelle campagne che in città. La vita più difficile e dispendiosa delle operaie cittadine dà un valore infinitamente maggiore al loro tempo, e infinitamente minore al denaro. Di qui, la gran differenza del prezzo della *giornata* in città e in campagna. Questo dal lato materiale. Dal lato morale poi, ciò che per una rappresenta un sacrificio e una fatica, obbligandola a rimaner chiusa in una camera male aereata per lavorar ore e ore (spesso con così poca luce!), rappresenta invece, come dicemmo, un riposo, uno svago, per la contadina.

La fanciulla in campagna ricama il suo corredo, per farlo più bello: o, in segreto, lavora all'ampio fazzoletto che regalerà all'innamorato e su cui, con un punto in croce scriverà, in rosso, ingenue e appassionate frasi d'amore (qualche volta la contadina non sa scrivere altrimenti che con l'ago!). La giovane donna ricama la fascia per il bambino che deve nascere, e anche qui scrive le parole materne, commoventi e puerili: « *bello di mamma* », « *cresci santo* », « *gioia, gioia, gioia* ». La donna anziana rattoppa o rinnova i tre oggetti che servono solo per l'estrema funzione quando la morte entra in casa: la federa, il lenzuolo e la tovaglia, e che in ogni famiglia sono più riccamente adorni di ricami e di trine. In alcuni paesi del Veneto, nel piccolo cimitero sventola qua e là una bandiera triangolare attaccata a un bastone. Chi s'accosta vede che i piccoli drappi sono ricamati di simboli e di parole d'amore, e che le mamme hanno segnato a quel modo le tombe dei loro piccini morti troppo presto. Pochi monumenti funebri sono più toccanti di questi. Così il ricamo per la nostra contadina è quasi diventato un modo di esprimere i suoi sentimenti migliori, ed è lavoro così grato, che una mercede modesta basta a compensarlo.

Il ricamo più frequente nella campagna è quello che per esser fatto contando i fili e i punti non

LA VERGINE CHE RICAMA — AFFRESCO D'ANDREA DELITIO NELLA CATTEDRALE DI ATRI.

* Vedi intorno ai *Tessuti* il numero di Febbraio 1914, dell'*Emporium*, a pag. 120

GIUBBA ANTICA A MAGLIA DI COTONE BIANCO E ROSSO.

IMITAZIONE DI STOFFA: RICAMO A MEZZO PUNTO DI SETA COLORATA — MUSEO DI PALERMO.

ha bisogno di urlar contro lo scoglio insormontabile per la nostra contadina: il disegno. Copia da lavori già fatti, o dai *Campionarii* i modelli tolti in gran parte dagli antichi libretti che gli artisti del cinquecento disegnarono e pubblicarono *per le donne;* e anche qui come nei tessuti lascia da parte gli ornati e preferisce le figure animate, i fiori, gli oggetti, i simboli che le sono famigliari.

Tutta una serie di lavori sono comuni alle donne vano di maglia più di 6000 donne: e anche oggi si può dire che non v'è contadina della nostra campagna che non sappia lavorar coi ferri rapidamente e bene. Fanno coperte, scialli, calze, ed è lavoro caro alle donne, anche perchè permette di proseguir l'opera e pensare ad altro, chiacchierare, attendere cogli occhi alla pentola che bolle, al malato che veglia, al bimbo che dorme e.... al giovinotto che passa.

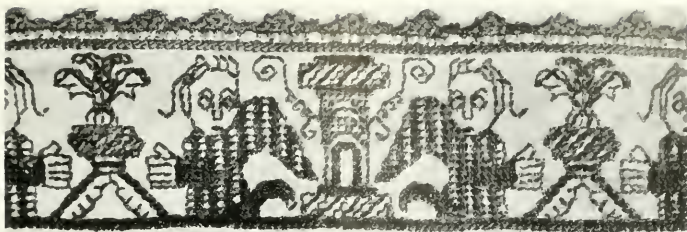
SARDEGNA — BUSTINO DI SETA RICAMATO A COLORI.

d'ogni regione: il più diffuso è il lavoro a maglia fatto coi ferri da calza, che, in antico, ebbe anche il suo valore di piccola arte popolare. Un libretto del 1528 (l'*Opera Nova* del Tagliente) fra i modi di eseguire i suoi disegni mette il *punto a maglieta:* e ancora esiste qualche campione di giubba cinquecentesca, lavorata a maglia; una tra l'altre, di cui diamo la riproduzione, a rozzo disegno bianco e rosso e fatta di grosso cotone, opera e oggetto sicuramente contadineschi.

Certo è che nel 1663 nel solo milanese lavora-

Nel *punto in croce* i caratteri diversi delle diverse regioni si palesano nella scelta dei disegni, dei colori, della materia.

Le siciliane, per esempio, riproducono volentieri con un lavoro paziente e minuto i disegni delle stoffe, imitando coll'ago il lavoro tanto più facile e sollecito della spola; ma l'amore delle siciliane alle belle stoffe le induce a questa falsificazione a rovescio.

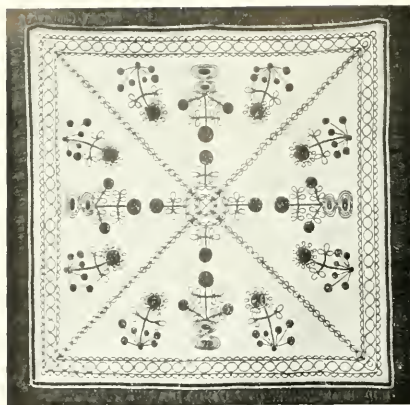
Gli stessi lavori di punto in croce fanno le donne d'Abruzzo, ma su grossa tela, con rozzo

FRAMMENTO DI RICAMO A FILI CONTATI.

cotone rosso: il bel disegno, l'esecuzione perfetta non lasciano avvertire l'umiltà della materia, la quale provando la povertà dell'esecutrice dà al lavoro gentile un maggior significato. In Sicilia si ornano ancora con questi ricami colorati le camicie, e anche in Abruzzo i grembiali, le federe, le lenzuola, gli asciugamani, senza parlar delle tovaglie d'altare e degli arredi di cui le donne usano far dono alla chiesa.

Ma è sopratutto nelle pie Marche che si incontrano frequenti, anche negli oggetti d'uso profano, i motti e i simboli religiosi. Qui le donne ricamano più volentieri in bianco, sempre contando i fili, sul crespo finissimo filato e tessuto da loro, con una tecnica più varia e più artistica del punto in croce: col punto scritto e col punto reale. Compongono disegni meno angolosi, e a doppio diritto.

Però, occorre qui osservare che questi ricami delle nostre contadine non hanno nulla di comune coi mirabili lavori d'oro, e di sete colorate, a disegni complicati e perfetti, che ornavano i loro costumi di festa e che sono ben lontani, così nell'ideazione come nell'esecuzione, da quella tendenza a ingenuamente semplificare propria dell'arte rusticana; direi quasi che nulla c'è di popolare in quei ricchi costumi popolari.

Sarebbe buon argomento per uno studioso il cercare — altrove — l'origine vera: e si troverebbe

ASCIUGAMANO: CRESPO DI LINO RICAMATO IN SETA.

ROMAGNA — COPERTA DA BOVI DI TELA BIANCA, RICAMATA CON TRECCIA DI COTONE A COLORI — INDUSTRIE FEMMINILI.

probabilmente fra i disegni di qualche artista secentesco, il progetto o l'abbozzo di quei costumi sfarzosi che forse il signore voleva per vestire i suoi vassalli nei giorni di processione o nelle feste profane. Non si vanno ogni giorno trovando nei melodrammi del seicento e del settecento i canti che abbiamo creduto e chiamato « popolari »? Molti fra gli strambotti ripetuti per le campagne, non furono rivendicati ai letterati del quattrocento e specialmente al Poliziano? E non si canta ancora il Tasso dai gondolieri veneziani e dai lazzaroni napoletani?

I broccati, i velluti, i damaschi: i galloni intessuti d'oro e di tela: il sapiente contrasto delle tinte: l'alternar le stoffe lucide alle opache nei costumi di gala parlano più di artisti in cerca di effetti pittorici e di signori desiderosi di pompa, che di fantasia rusticana.

La contadina può trovare, spinta dalla necessità, la pezzuola bianca di tela o di lana, da mettere in testa (già la troviamo nei quadri del quattrocento) a riparo dal sole e dalla pioggia; cercherà

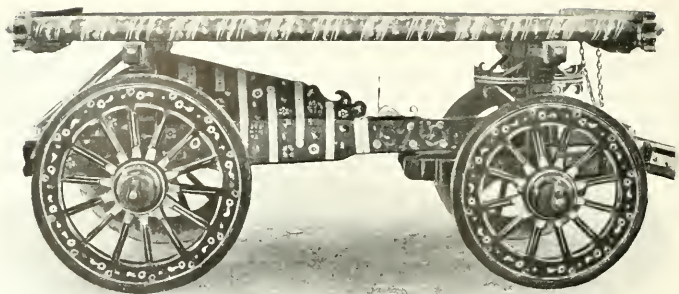
CAMPIONARIO DI PUNTO IN CROCE — COLL. CONTESSA SUARDI, BERGAMO.

di salvar la gonna dal logorìo e dalle macchie, col grembiale; e la pezzuola e il grembiale ornerà poi di ricami, di galloni e di trine; a difesa e a sostegno del petto si farà il bustino di stoffa più greve e più ricca; ornerà di trine e di ricami la camicia, là dove il busto la lascia scoperta: alla scollatura, sulla spalla, ai polsi, alle maniche che farà sempre assai ampie per aver liberi i movimenti. Per una raffinatezza singolare anche maschererà le cuciture della camicia, che per il grosso vivagno sarebbero ruvide e brutte, con una piccola falsatura.

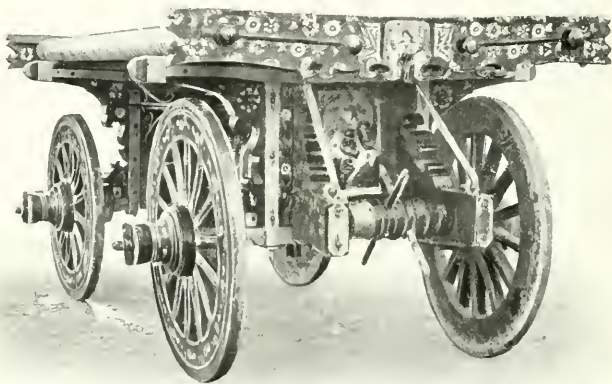
Ancora oggi si trovano in campagna, frequentissime, queste camicie straordinariamente ricche di ricami d'ogni sorta e di trine, fatte di tela grossa, ruvida, bruna, di una solidità che sfida e spesso ha sfidato i secoli. Il contrasto tra l'opera fine e gentile e la materia povera e rozza ha qualche cosa di toccante per chi guarda queste cose con simpatia!

ABRUZZI — CUFFIA RICAMATA DI PUNTO IN CROCE A COLORI

La Romagna ha un suo lavoro femminile ben caratteristico e interessante: ed è dedicato alla *bestia*. La *bestia* per il contadino di tutta Italia è il bove: come la *foglia* in Lombardia è quella del gelso: e la *roba* per le donne è la tela. La romagnola oltre a filare e tessere e cucire le sue tele e la mezza lana (fatta di lana e di cotone) per vestire gli uomini, orna di un suo gaio e bizzarro lavoro la coperta per i buoi. Quando il contadino porta alla fiera le belle bestie solenni e pie, orgoglio e fortuna della masseria, le donne le coprono con certi drappi di grossa tela di canapa

CAMPIONARIO DI PUNTO IN CROCE — COLLEZ. CONTESSA SUARDI, BERGAMO.

ROMAGNA — CARRO DA BOVI DIPINTO.

bianca, ricamati con una treccia di cotone di colore acceso, rosso, azzurro, giallo oro o giallo ruggine. Nella florida campagna romagnola, nulla è più poetico e lieto di questa fioritura di vasi, di rose, di stelle sulle coperte che riparano e addobbano i buoi. E qui i disegni sono fra i pochissimi che credo direttamente nati dalla fantasia popolare, puerili come sono e pieni di intenzioni non raggiunte.

E poichè siamo in Romagna, voglio ricordar qui, benchè non si tratti di *ricamo*, un altro lavoro speciale alle donne della regione. Poichè è anche una donna che dipinge là i PLAUSTRI, i grandi carri rossi fiammanti che, tirati dai buoi *dalle lunate corna*, portano il frutto dei campi generosi: il grano, l'uva, il fieno e la brutta barbabietola, lungo le ampie strade solatie e piane. È tutto dipinto: nell'affusto, nei mozzi, nelle ruote, a righe rosse e azzurre, a bocciuoli di rosa, a rami, a margherite: a figure di serpenti e di draghi: coll'immagine di sant'Antonio Abate o della Madonna: nella tavola posta dietro al carro, nel posto più appariscente, san Giorgio su un cavallo bianco, trafigge il mostro.

ROMAGNA — CARRO DA BOVI DIPINTO.

BERGAMO — CESTO DI VIMINI.

PUGLIA — CESTO DI GIUNCO

INDUSTRIE FEMMINILI.

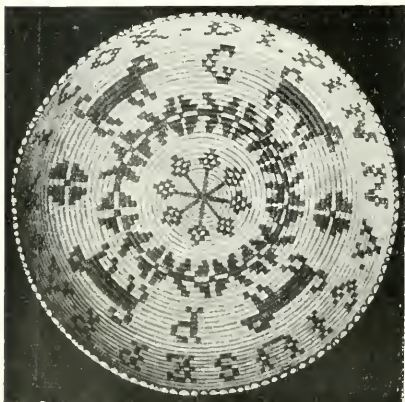
BERGAMO — CESTI PER CASTAGNE — INDUSTRIE FEMMINILI.

CASTELSARDO (SARDEGNA) — CESTI DI FOGLIE DI PALMA.

Per la Romagna ricca e operosa questi carri fiammanti procedono e centinaia; e è una mano femminile che li ha dipinti così come si dipingono da secoli. E nessuno rinuncia alla decorazione del suo carro; la donna, che fornisce i colori (in gran parte di cinabro e terra rossa), si contenta di venti o trenta lire, e compie spesso l'ingente se non fine lavoro in una sola giornata!

PAGLIE.

Un'arte quasi esclusivamente esercitata dalle donne di campagna è quella della paglia. Ed è fra le più antiche. In qualche regione, come in Sardegna, nel Vicentino, nel Bergamasco, serve agli usi domestici, e alle opere campestri, in forma di ceste, sporte, panieri, recipienti forti, capaci, leggeri. Come piccolo paniere da lavoro, con dentro le forbici, il ditale, il ricamo avviato, il libro delle orazioni, lo troviamo spesso nelle antiche rappresentazioni dell'*Annunciazione:* e nelle *Adorazioni dei Pastori* vediamo in mano ai contadini genuflessi il cappello di paglia simile a quello d'oggi.

A Bergamo le donne intessono coi vimini gli alti cesti, di forma elegantissima, su cui ammucchiano i frutti floridi e fragranti che portano al mercato: e coi rami di castagno sfaldato intrec-

CASTELSARDO (SARDEGNA) — CESTO DI FOGLIE DI PALMA.

CASTELSARDO (SARDEGNA) — CESTO.

CAPPELLO DI TRUCIOLO (?).
S. GIORGIO — DA UN QUADRO DEL PISANELLO.
LONDRA, NATIONAL GALLERY.

-ciano i panieri minori per le fragole profumate e le dolci more. A Vicenza, migliaia di donne fanno sporte, tappeti, stuoie e cappelli.

Ma dove quest'arte ha una squisita gentilezza di forme e di esecuzione, e una singolare grazia arcaica negli ornamenti, è a Castelsardo, in Sardegna. Malgrado l'apparenza, qui la paglia propriamente detta, non c'entra per nulla. Si rivestono lunghi fascetti di fieno con striscioline larghe qualche volta appena un millimetro, tagliate nelle foglie di palma nana, imbiancate al sole e rammollite nell' acqua. Il bel cordone, fatto così flessibile e forte, si gira a spirale su sè stesso, e si cuce, dando forma al paniere. Con fascetti più grossi si fanno i canestroni, del diametro anche di un metro e mezzo, i quali servono a burattar la farina, a riporre il pane prima di lievitare, o i fichi a disseccare al sole ecc. Nè manca l'ornamento: con le stesse striscioline di palma, tinte di nero o di bruno, si sostituiscono le bianche del fondo, copiando i soliti motivi che abbiamo trovato nei tessuti e nei ricami. La lentezza di questo lavoro non è uguagliata che dalla sua solidità: basterà sapere che, per conservare al nastrino di palma tutta la sua freschezza, le donne devono infilare e sfilar l'ago ad ogni punto, per intendere come a un solo panierino la donna lavori per mesi interi!

A Firenze e a Carpi invece le donne lavorano di paglia e di truciolo ad alimentare due industrie mondiali. Nella campagna toscana più di ottantamila donne intrecciano e cuciono le paglie, di cui

CAPPELLO DI PAGLIA.
PARTICOLARE DEL « MARTIRIO DI S. VITALE » DEL BAROCCI.
MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

CAPPELLO DI PAGLIA.
PARTICOLARE DELLA « PRESENTAZIONE AL TEMPIO » DEL BAROCCI — ROMA, CHIESA NUOVA.

fino al 1870 si facevano i famosi *cappelli di paglia di Firenze* a larghissime falde flessibili, di un bel colore d'oro pallido, che riparavano dal sole gettando ombre mobili e leggere sul volto femminile: il cappello romantico per eccellenza. Ora le cosidette *monachine* non si vedono che in capo alle contadine senesi: e non hanno quasi più nulla di comune col tipo antico fine e prezioso così da richiedere per un solo cappello due o tre mesi di lavoro, e da costare somme incredibili!

Ma le toscane, malgrado l'infedeltà della moda, continuano a lavorar di treccia con quella prodigiosa rapidità e quella padronanza del mestiere che le fa intrecciare mentre camminano, parlano, litigano, ridono e fanno all'amore, come se le dita fossero staccate dal loro corpo.

La paglia ora non è più bianca, ma colorata e invece di cappelli si fanno sporte e borse e scatole e perfino mobili da salotto assai comodi per la loro leggerezza, ed eleganti: la nuova applicazione ha trovato fortuna, tanto che si può dire che la contadina toscana non ha mai smesso di intrecciar le sue paglie a cinque, sette, undici, tredici fili.

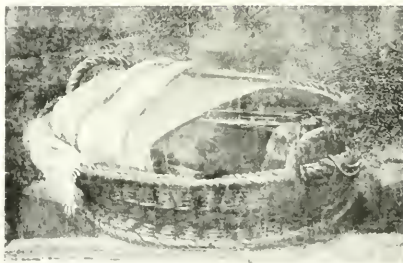
Ma è a Carpi che oggi è in fiore più che mai l'arte del *truciolo*, che una volta si chiamava dei *cappelli di legno*, e che la tradizione fa risalire alla più remota antichità. La materia adoperata è il legno di salice, tagliato a striscie (*trucioli*) leggere, candide, sottili, che si intrecciano poi come fossero paglie: e l'albero, frequentissimo nella regione, dà il nome a ville e borghi vicini: Salice, Saliceto, Salicello. Dai documenti locali risulta che l'arte esisteva fin dal quattrocento: e si vuole che l'ampio cappello che san Giorgio ha in testa nel quadro del Pisanello della National Gallery di Londra non possa essere che di truciolo.

In ogni modo è certo che nel 1550 le donne e i bambini di Carpi lavoravano a intrecciare e cucire i cappelli di legno, e gli uomini a tagliare i trucioli; e che nel 600 l'industria fiorentissima era disciplinata da leggi severe e occupava fra le arti il primo posto insieme alla seta. Anzi da alcuni documenti si rileva come le autorità fossero preoccupate del fatto che i contadini e le contadine attratte dal facile guadagno disertavano per quel lavoro le campagne con danno dell'agricoltura.

Ancora oggi intorno a Carpi, a Correggio, a Modena, a Mantova esso permette di distribuire ogni anno somme ingenti fra quei contadini e operai. Tutti vi trovano guadagno: le bimbe cominciano a far larghe treccie a tre capi, dalla più tenera età: si può dire che imparano il mestiere quando imparano a camminare e a parlare: e continuano fino alla tarda età diventando veramente *virtuose:* al punto da intrecciar 50, 60, e fin 100 capi: e di comporre disegni complicati chiamati *fantasie:* e di fare in un giorno 450 metri di treccia!

* * *

Non è possibile veder le nostre contadine lavorar a queste opere lievi e leggiadre con così singolare maestrìa e con tanta grazia e facilità, senza pensare ad attitudini arrivate loro attraverso lontane eredità; attitudini che costituiscono una specie di privilegio di razza, una forma, sto per dire, di nobiltà.

ELISA RICCI.

CANESTRO DA LAVORO.
PARTICOLARE DI UN'« ANNUNCIAZIONE » D'IGNOTO (SEC. XVI).
PINACOTECA DI FORLÌ.

UN ARTISTA D'ECCEZIONE: K. W. DIEFENBACH.

HI, salendo dalla marina azzurrissima e quieta di Capri, si ferma in quel piccolo foro dalle bianche colonne di stucco che offre l'incantevole e verdeggiante visione della collina sottostante, che declina tra lo snodarsi della via tutta curve e ripiegamenti giù fino al mare, resta subito colpito dall'aspetto strano di una casa che dà proprio sulla piazza, sulle cui mura son disegnate con mano sicura, sul fondo chiaro, una immensità di figurine nere saltanti in una specie di danza o ridda pazzesca, e che a prima vista sembran proprio tanti diavoletti di fresco usciti dal fumo e dalle fiamme della loro poco allegra dimora.

Una sfinge, dal sommo dello strano fregio, assiste nell'imperscrutabilità dello sguardo alla danza aggiungendo alla scena un certo che di misterioso e d'incomprensibile.

K. W. DIEFENBACH E LA « SIRENA ».

Voi rinvenite dalla sorpresa e pensate che debba esser quello certo un caffè, o un teatro di varietà, un cinematografo, o un museo di statue di cera e la stessa scritta in grossi caratteri neri che vi si vede — Diefenbach-Austellung — pare debba indiscutibilmente avvalorare la vostra congettura.

Senonchè K. W. Diefenbach non è, come si potrebbe credere, un comico, un trasformista, un giocatore di bussolotti, un direttore di circo equestre, ma è invece semplicemente ed esclusivamente un pittore, e la *Casa di Diefenbach*, come essa è chiamata generalmente, non è altro che lo studio, l'esposizione artistica di K. W. Diefenbach.

Certo egli è un pittore strano, assai diverso da tutti i suoi fratelli in arte di cui Capri abbonda, i cui quadri si vedono esposti in tutte le vetrine dei negozi, dal caffè alla salumeria, in tutte le sale degli alberghi, nelle tabaccherie e nelle osterie di campagna, e che si vedono ogni giorno, armati di inverosimili cavalletti e di tele e cartoni amplissimi arrampicati su tutti gli scogli, o nascosti in tutte le grotte della incantata isola verde e fiorita nell'azzurro del suo mare, nei tramonti sanguigni del suo cielo senza nuvole.

Chi è Diefenbach? « Un pittore ».

A Capri non ne sanno più che questo, benchè lo strano artista vi viva da molti anni e benchè la sua originale figura d'anacoreta abbia sin dal principio suscitata la curiosità universale e formi ancor oggi l'oggetto di quotidiane dispute, forse di quotidiane maldicenze:

— « Quest'animale di luterano non mangia mai niente, assolutamente niente e cammina sempre ».

— « Egli certo lavora con l'aiuto del diavolo. Un cristiano non potrebbe lavorare così! »

— « È un uomo ricco ma molto avaro; per avarizia appunto non mangia mai carne, non beve vino, non fuma tabacco ».

— « Mangia solo erba! »

— « Non è vero!: mangia bambini! »

K. W. DIEFENBACH — PART. DEL CICLO DECORATIVO: PER ASPERA AD ASTRA.

S'è venuta così formando, tra la semplice gente di Capri, una vera e propria leggenda su quest'uomo misterioso, e Diefenbach stesso vi si è prestato, suo malgrado, s'intende, vivendo come egli vive in una sdegnosa solitudine, vestendo con semplicità biblica un lungo camice bigio ricoperto da un lungo mantello pur esso bigio, portando incolti i capelli lunghi grigiastri spioventi sulle spalle un po' scarne, passeggiando per le vie senza cappello, con la testa leonina alta, la faccia assai bruna tra un arruffio di barba ispida e brizzolata.

Aggiungete a questa strana figura abbozzata una persona alta e sottile, un paio di occhiali gravi su un viso severo, ormai tutto rughe, dai lineamenti decisi, un po' duri, una fronte larga ed aperta, e due occhi piccoli, vivi, chiari, mobili, sperduti quasi nelle occhiaie profonde e avrete, a un dipresso, il ritratto di Diefenbach.

* * *

Ma quando, vincendo ogni vostra titubanza, voi vi decidete ad oltrepassare la soglia della sua casa e con mano timida osate premere il bottone del suo campanello, deponendo, come un laconico e un po' brusco cartello vi impone, se l'avete, la sigaretta in una scatola che gli è presso (il fumo guasta l'aria, dice Diefenbach, e il fumare è cosa da inetti), ed entrate finalmente nel suo studio, dove, a dir della gente, si compiono chi sa quali misteriose macchinazioni, voi sentite, qualunque sia la vostra impressione, un senso di viva ammirazione per l'artista laboriosissimo, un senso di quasi religioso rispetto per l'uomo.

Ma siccome mai forse gli avvenimenti della vita di un uomo ebbero più piena rispondenza più caldo riflesso nell'opera sua, come nel caso del nostro pittore, è necessario, indispensabile proprio, premettere alle considerazioni sulla sua produzione di pittore, qualche notizia biografica come egli stesso ne racconta nel suo italiano un po' affannoso ma pure espressivo e convincente.

Karl Wilhelm Diefenbach nacque a Monaco, o

K. W. DIEFENBACH.

(Fot. Pichler).

K. W. DIEFENBACH — PART. DEL CICLO DECORATIVO: GIOVINEZZA DIVINA

meglio in un paesetto presso Monaco, nel febbraio del 1851, ed ebbe primo maestro nell'arte di dipingere suo padre, professore accademico di disegno in un' accademia della città.

Trovatosi, quand'era già di parecchio avanzato negli anni, quasi in fin di vita per una grave ferita alla testa, guaritone ebbe, verso il 1887, un improvviso risveglio mistico per cui cominciò a predicare il vegetarianismo e il ritorno alla vita semplice, abbandonò ogni lusso, vestendo semplici tonache, lasciando l'uso del cappello. Il popolo, infiammato dalle sue parole, lo seguiva delirante acclamandolo novello profeta: perciò le autorità, impensierite, emanarono contro di lui un divieto di continuar le prediche ch'egli andava facendo per le piazze, condannandolo poi, per la sua disobbedienza, a ben sei settimane di carcere come perturbatore dell'ordine pubblico.

Rifugiatosi quindi in un paesello semi-deserto lontano tre ore da Monaco, vi si stabilì con la moglie ed i figli. Creduto pazzo e pazzo pericoloso, si tentò di chiuderlo in un manicomio. Scappato a Vienna, vi ebbe una lunga serie di contrarietà che lo decisero a varcare il mare e ad andare in Egitto dove, presso le vicinanze di Cairo, rimase due anni.

Tornato a Vienna, aprì una scuola a cui convennero più di trenta giovani discepoli, ma in seguito a una fiera lotta fattagli dai giornalisti ebrei che egli aveva combattuti come quelli che distrug-

LA CASA DIEFENBACH A CAPRI.

K. W. DIEFENBACH — PARTIC. DEL CICLO DECORATIVO: PER ASPERA AD ASTRA.

gevano tutto l'ideale germanico, cercò di tornare in Egitto.

Mancatigliene i mezzi, si fermò a Trieste dove fu pure attaccato dalla stampa come ciarlatano e vagabondo: si rifugiò quindi in una vecchia fortezza abbandonata donde dodici anni or sono venne in Italia stabilendo la sua definitiva dimora a Capri, ripromettendosi di morirvi in pace.

« Capri mi basterà per tutta la vita, egli dice, con queste aspre rupi che io adoro, con questo mare tremendo e bellissimo, benchè in verità io vi soffra il martirio del boicottaggio dei miei connazionali che venendo qui, muovono contro di me vergognose accuse di immoralità e di empietà ».

Diciamo dunque qualcosa delle idee di questo artista che uno scienziato a noi tutti caro, Otto von Schön, à detto essere un ammirevole precursore dei nostri tempi che in altro secolo sarebbe stato senza dubbio bruciato vivo.

Premettiamo che Diefenbach non è punto irreligioso ed ateo: tutta la enorme sua produzione, di contenuto eminentemente religioso, è lì a provarlo. Egli però non è un volgare feticista, un adoratore di idoli, convinto com'è che la potenza di Dio sulla terra non si manifesta in espressione materialistica, ma nel nostro spirito, che le sue leggi sono osservabili da tutti e dappertutto, che la vera religione infine è la riconoscenza verso Dio che si manifesta nell'osservare le leggi della natura.

Dio è in noi, egli dice: il Cielo e il Paradiso sono la patria del nostro spirito, della nostra anima. Questo riconoscere in noi la divinità ci libera dalle catene e dalle maledizioni dell'errore, del delitto, delle immense miserie umane, della profanazione di noi stessi.

* * *

« Ogni mio quadro è una predica », egli suole ripetere, ed infatti spesso, ma non sempre, è così: buona parte della sua più antica produzione ripete il suo soggetto da queste sue convinzioni religiose. Vegetariano convinto, non può persuadersi come vi sia della gente così scellerata, così crudele da poter privare della vita degli esseri, che, nati come

K. W. DIEFENBACH — PART. DEL CICLO DECORATIVO: PER ASPERA AD ASTRA.

noi, alla vita, ànno gli stessi nostri diritti: questo pensiero è stato appunto ispiratore d'un suo quadro esposto a Napoli nel 1900 nelle sale dell'Esposizione d'Igiene, intitolato *Non uccidere!*, non privo di buone qualità, concepito con larghezza, disegnato con robustezza non comune.

Prendendo le mosse da una ballata famosa dello Schiller, egli raffigura un giovane cacciatore che dopo lunga e penosa caccia è riuscito a colpire a morte sul limite sommo d'una montagna alpina un cervo. Ma all'estremo angoscioso grido di morte della bestia ferita è apparso sul cielo, in aspetto tremendo, il Genio della Montagna alla cui vista il giovane à lasciato cadere il coltello presso a piombar per terra svenuto.

In un altro quadro è svolto con tragica evidenza il concetto della inanità della preghiera all'idolo muto perchè plachi la tempesta e allontani la morte.

Innanzi alla furia tremenda e distruttrice degli elementi, gli uomini del deserto corrono a supplicare il loro idolo, la gigantesca sfinge egiziana. Ma essa non risponde ai loro pianti e resta lì col suo meraviglioso freddo sguardo indefinibile chiusa in sè per l'eternità. A lei dintorno stanno le sbianchite ossa di favolosi animali, stanno gli uomini contratti nella disperazione della fine prossima; pel cielo corrono vampate di sabbia agitata dal *simun* che accendono di rossi e violenti bagliori il volto distrutto della triste sfinge.

K. W. DIEFENBACH — PART. DEL CICLO DECORATIVO: GIOVINEZZA DIVINA.

Accanto a queste grandi tele in cui la fantasia del Diefenbach è riuscita alle volte a rendere con tragica forza il suo pensiero, fanno curioso contrasto quadretti tutti serena, malinconica visione della vita del sogno, in cui il gioco dell'allegoria non riesce a strapparci alla considerazione, diciamo così, realistica dell'opera: tale ad esempio *Il concerto*, *La morte del violinista*, il *Piccolo violinista*, tra i suoi quadri più belli quest'ultimo, fatto di semplicità e di finezza, pieno di espressione e di dolce abbandono.

Ma c'è nell'anima di questo strano artista qual-

K. W. DIEFENBACH — PART. DEL CICLO DECORATIVO: PER ASPERA AD ASTRA.

checosa di non chiaro, un punto non superato, qualche cosa contro cui egli viene a cozzare ogni qualvolta è ripreso dai suoi dubbi, dalle sue incertezze religiose: il destino, l' ineluttabilità del fato, questa oscura forza incomprensibile, irragionevole, sorda ad ogni ragione, impassibile, eterna.

Il destino è per Diefenbach la sfinge, muta, tremenda, simbolo di vita e di morte, del passato, del presente, dell'avvenire, del fato e della indissolubilità della materia che si rinnova sotto nuove forme. È la sfinge alata orrenda e bellissima, immota e viva, custode vigile della vita e della morte, sia essa posta in realtà fra le sabbie di terre infeconde, o nella immaginazione dell'artista vista su inaccessibili rupi, sulla soglia di un tempio inesistente, sulle rovine di un antico castello o di un leggendario palazzo di fate.

K. W. DIEFENBACH — PART. DEL CICLO DECORATIVO: GIOVINEZZA DIVINA.

* * *

Ma se questa parte della sua opera, a chi non sente il fascino del meraviglioso, la forza dell'allegoria, può sembrar vuota e fredda come in realtà vuota e fredda è assai spesso la sua anima di paesista, poichè il paesaggio sotto il suo pennello non vive che per il simbolo che non si sprigiona da esso, ma gli è sovrapposto ed estraneo, su una non meno vasta produzione consente l'ammirazione universale.

È questa produzione rappresentata dal vasto ciclo decorativo da lui intitolato « Per aspera ad astra », superba sintesi delle sue aspirazioni ideali, visione esatta della vita com'è nella sua realtà, nel suo movimento, nei lati comici che essa presenta.

Questo fregio, lungo nell'originale ben 48 metri, è fatto tutto a bianco e nero in linea continuativa di prati interrotti da

K. W. DIEFENBACH — PART. DEL CICLO DECORATIVO: GIOVINEZZA DIVINA.

ruscelli, in una linea di rocce e di balzi su per i quali vive tutta la eroica famiglia di uomini e di bestie che la sua immaginazione à uniti in una specie di *eden*, che la sua visione cristiana à affratellati rompendo gli odi e vincendo ogni stridore d'abitudini.

La musica, la danza, la ginnastica: ecco le tre aspirazioni dell'artista a cui pare così di dar nuova forma alla più bella espressione di vita semplice che i pittori greci di vasi abbiano mai prima ideata. A questa magnifica festa dell'avvenire e della gioventù, poichè è una giovane schiera quella che pel fregio si muove nell'esuberanza della forza, concorrono d'ogni parte gli animali che volentieri si prestano ai giochi infantili mostrando di sè le caratteristiche più vive, le note meno a loro solite della dolcezza, della pazienza, rivelandosi talvolta nel loro lato buffo, senza cattiveria da parte dell'artista che volle così intonare nel gaudio della festa la nota comica.

La scimmia, l'orso, il merlo, l'elefante stesso, l'oca, la gru, sono i comici attori della scena festosa, piena di brio, che talvolta però assurge ad una serenità di atteggiamenti veramente classica come nella processione della musica e nell'uscita dal sacro tempio della verità e dell'amore universale su cui la sfinge è vigile custode.

È per queste figurine impeccabili nel disegno, di una purezza di linee eccezionale, un senso di gaiezza, di tripudio, di amore, di fratellanza, è per l'aria tutta come un inno canoro sprigionantesi dai minuscoli strumenti, un senso di vita, di movimento, d'intelligenza è nei visini precisi, nelle braccia sottili come steli, nei corpicini nudi e flessibili.

Nè la precisione del dettaglio nuoce alla visione dell'insieme che è invece di una compattezza ideale e tecnica stupenda. Niente è soverchio: il lungo corteo su cui sventolano le bandiere si snoda facilmente, va piano, va più in fretta, corre, precipita su per i fossati, salta dai balzi, s'insegue sui prati con senso di misura, di logica, starei per dire, sempre in intimo contatto, diviso apparentemente, ma unito nella cadenza e nello slancio.

L'ideale che l'artista vagheggiò nella sua mente, s'è compiuto così nell'opera d'arte. A che vale che il mondo sia così diverso, la vita così aspra, se per un istante, col magico potere dell'arte, il pittore à saputo convincerci dell'esistenza di un'altra sua vita, della vita del sogno?

ENZO PETRACCONE.

Questo articolo era già scritto e composto, quando ci è giunta la notizia della improvvisa ma serena morte di K. W. Diefenbach, avvenuta qualche mese fa a Capri. La scomparsa di un artista così interessante e davvero dolorosa; valga questo cenno tardivo come l'espressione di un estremo omaggio alla sua simpatica figura.

K. W. DIEFENBACH — PART. DEL CICLO DECORATIVO: PER ASPERA AD ASTRA.

SCIENZA PRATICA: IL MOTORE DIESEL E IL SUO INVENTORE.

La sera del 28 settembre 1913 l'ing. Rodolfo Diesel si recava a bordo del piroscafo che da Amsterdam doveva condurlo ad Harwich donde avrebbe proseguito in ferrovia per Londra, chiamatovi da un convegno d'affari. Conversò per qualche tempo con alcuni compagni di viaggio, poi ognuno di essi si ritirò nella propria cabina. Al mattino si riscontrò la scomparsa dell'ing. Diesel: nella cabina vi erano traccie dei preparativi per passare la notte, ma il letto non era stato toccato. Ogni ricerca rimase infruttuosa.

Il triste avvenimento destò dovunque una dolorosa sorpresa, perchè l'uomo che scompariva in modo così inaspettato e misterioso, nella pienezza delle sue forze fisiche ed intellettuali, era uno di quelli che lasciano una traccia incancellabile nel campo d'azione della loro attività: il suo nome è indissolubilmente legato ad una macchina che non solo costituisce una nuova pietra miliare nella via del progresso tecnico ed economico, ma apre la via forse ad un rivolgimento radicale nei motori termici, in rispondenza a molti servizi che sono ora ad essi domandati.

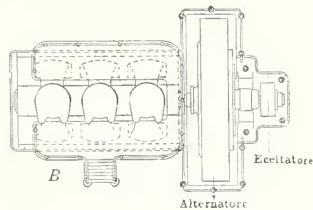
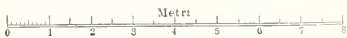
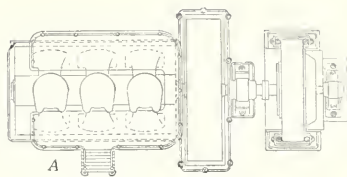
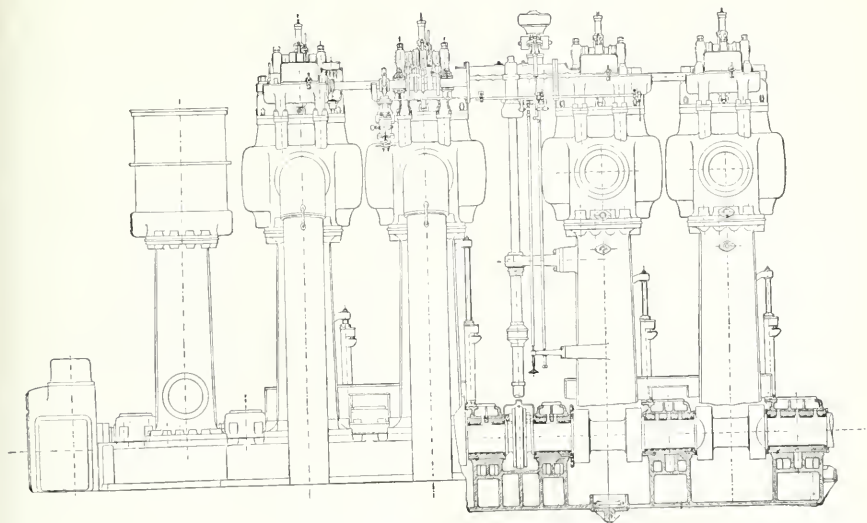
ING. RODOLFO DIESEL.

Non è qui il luogo di soffermarsi sulle congetture alle quali ha dato luogo la scomparsa dell'ing. Diesel; se per un disgraziato caso, recatosi ancora sul ponte del piroscafo a godere della brezza notturna, sia caduto in mare, o se deliberatamente egli abbia cercato la morte: l'ipotesi del suicidio, contrastata dal suo contegno nella serata e dal convegno fissato a Londra, potè essere avanzata per il fatto asserito che alcune non fortunate speculazioni industriali avessero compromesso quell'ottima posizione economica che il successo ormai incontrastato del motore Diesel, dopo lungo periodo di tentativi, aveva procurato come premio alla genialità ed alla tenacia dell'inventore. Lasciamo queste indagini penose per rammentare i punti salienti di quella vita troppo presto troncata, per dar poi un'idea sommaria di quel motore che ne perpetua così onorevolmente la memoria [1].

Il Diesel, che era nato casualmente a Parigi da genitori tedeschi il 18 marzo 1858, fino da quando nel 1878 studiava nel Politecnico di Monaco, eccitato dalle lezioni del prof. Linde, volse il pensiero al problema di poter mettere immediatamente in azione l'energia che può sprigionarsi da un combustibile. Egli non abbandonò più quel problema e vi dedicò tutta la sua intelligenza e la sua attività, si può dire tutta la sua vita. Fu nel 1892 che egli prese il primo brevetto per un motore

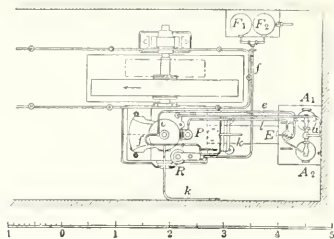
(1) Mentre l'articolo era in corso di stampa comparve su qualche giornale una diceria, non confortata peraltro da prove, che l'ing. Diesel non fosse morto ma solo scomparso e vivesse sotto altro nome nel Canadà: nessuna conferma si ebbe di questa notizia che per sè non appare verisimile.

destinato a realizzare quel problema e nell'anno successivo lo fece conoscere con una pubblicazione intorno alla « Teoria e costruzione di un motore tecnico razionale per sostituire la macchina a vapore ed i motori a combustione ». Solo nel 1897, dopo avere interessato ai suoi studi la casa Krupp e la Maschinenfabrik di Augsburg, potè presentare ai tecnici la prima macchina in funzione: nel 1899 questa faceva la sua comparsa in tre esemplari all'Esposizione di Monaco, e già nelle sue linee generali realizzava il tipo che ancor oggi la distingue. Innumerevoli pubblicazioni si occuparono del nuovo motore, calorosamente combattendo pro o contro il medesimo: molti diffidarono della praticità, dell'avvenire di quell'invenzione; ma ora, dopo poco più di quindici anni dal primo apparire del motore Diesel, la sua praticità è ampiamente provata dalla sua stessa larghissima diffusione: macchine fisse e macchine marine per migliaia di cavalli di forza attestano l'importanza del dono, di cui il mondo tecnico va debitore al Diesel.

Certamente, se i primordi furono difficili, questo è dovuto anche alle imperfezioni che presentava dapprima quel motore, che l'inventore andò man mano perfezionando: altrettanto il procedimento

SPAZIO OCCUPATO DA UN MODERNO MOTORE DIESEL DI 300 HP.

MOTORE DIESEL FISSO, TIPO A DUE TEMPI.

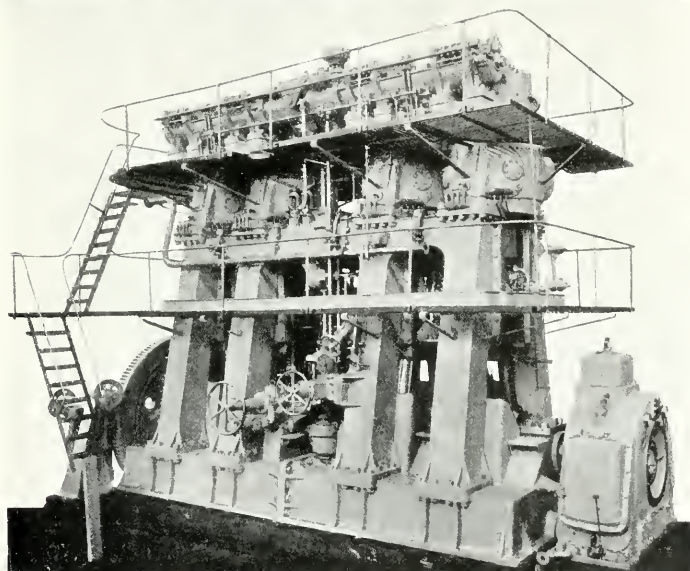
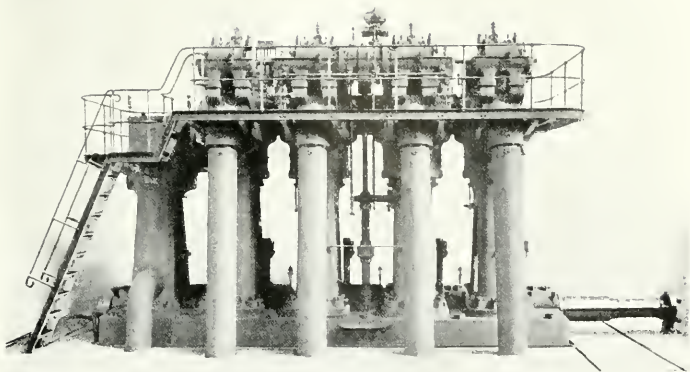
escogitato può sembrar semplice in teoria, altrettanto difficile ne riesciva la pratica applicazione e si può dire che a superare gli ostacoli non ci volle meno della capacità tecnica e della volontà di un Diesel, coodiuvate dai moderni progressi della metallurgia e della meccanica.

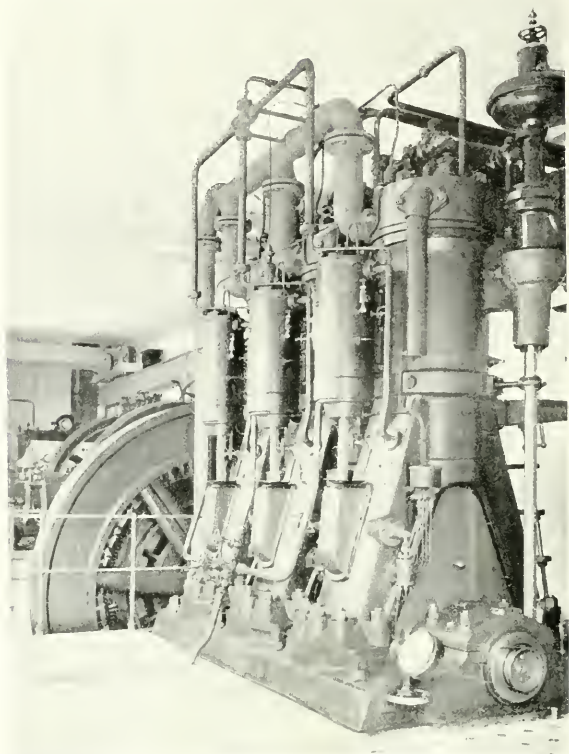
È noto come sia scarso il rendimento termico anche delle macchine a vapore moderne le più perfette, cioè la produzione di energia meccanica per mezzo del vapor acqueo prodotto in una caldaia dal carbone abbruciato nel focolare di questa; i perfezionamenti, per sè meravigliosi, della macchina a vapore ottennero un sempre miglior impiego del effetto della compressione dell'aria, che ne innalza la temperatura.

Nel tipo originario del motore, quale è anche ora in gran parte adottato, il ciclo si svolge in quattro tempi: nella prima fase — aspirazione — lo stantuffo aspira nel cilindro aria pura dall'esterno;

DISPOSIZIONE GENERALE DELL'ISTALLAZIONE DI UN MOTORE DIESEL DA 40 H. P.

E, serbatoio d'aria compressa contenente l'aria per iniettare il combustibile nel cilindro — *e*, tubazione per l'aria compressa — *A₁*, *A₂*, due serbatoi d'aria compressa (uno di riserva) per l'avviamento di marcia — *a*, *a*, tubazioni per la medesima — *F₁*, *F₂*, due serbatoi di combustibile, uno dei quali con filtro — *f*, *f*, tubazione da questi serbatoi al motore — *T*, smorzatore.

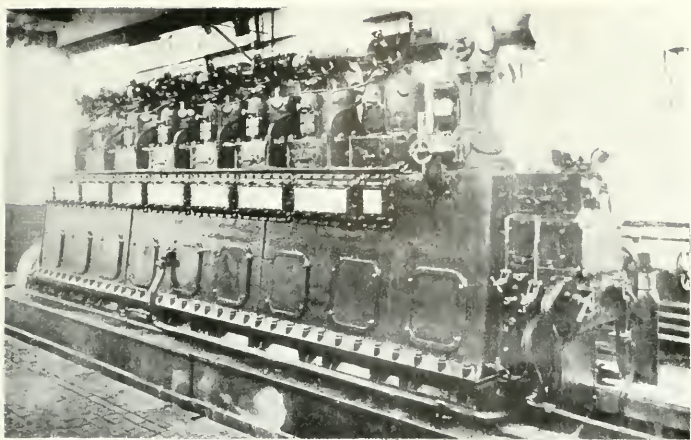
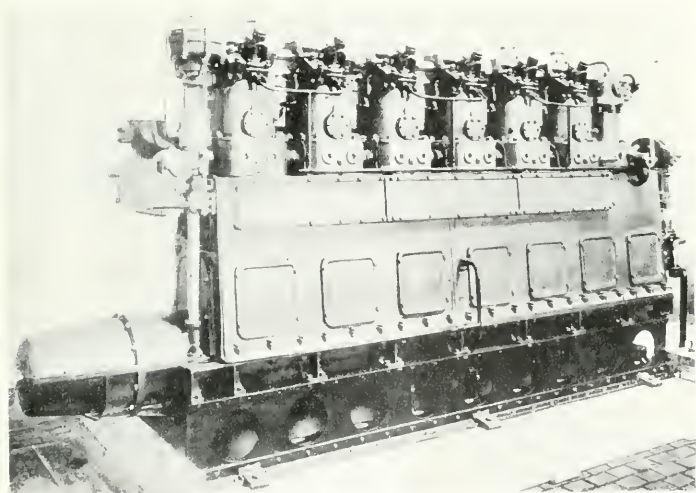
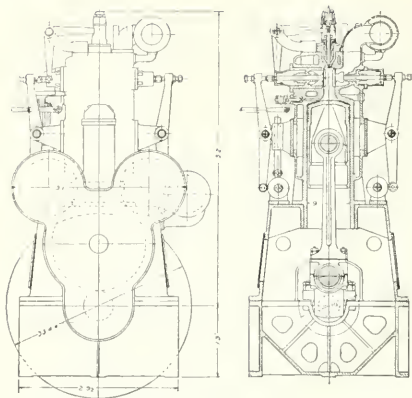
Accessori variabili secondo le circostanze: *H*, serbatoio principale di combustibile — *h*, tubazione che lo riunisce a quelli di servizio *F₁*, *F₂* — *l*, tubazione di scarico — *k*, tubazione d'acqua per raffreddamenti — *K*, gru scorrevole, con catene.

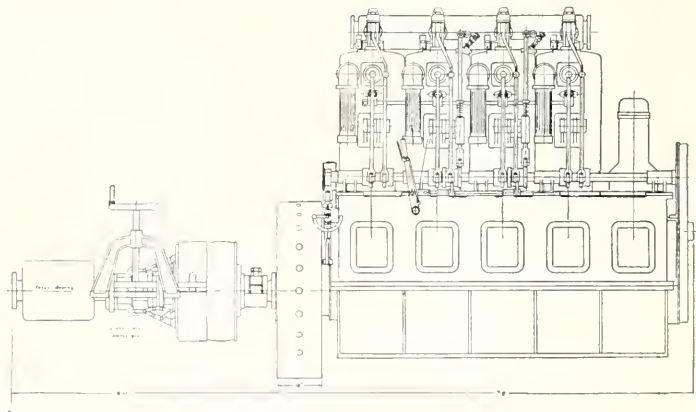
vapore in pressione, senza toccare radicalmente il modo indiretto di trar profitto dal combustibile: Diesel riescì a risolvere il problema con un combustibile fluido, mostrando la via per la quale si potrà forse risolvere anche per un combustibile solido; egli anzi dapprima si era fissato sull'impiego della polvere finissima di carbone, ma nell'applicazione pratica ricorse agli olii minerali. L'idea sua geniale consiste nel *comprimere l'aria ad una pressione tale da elevare la sua temperatura a quella d'ignizione del combustibile.* Nei motori a scoppio, che hanno ora raggiunta una così larga diffusione, l'accensione viene ottenuta con una scintilla espressamente prodotta da apposito congegno in una speciale miscela gazosa: nel motore Diesel non vi ha luogo a preparazione del combustibile nè ad apparecchio per l'accensione; questa avviene per nella seconda — compressione — lo stantuffo con la corsa di ritorno comprime quest'aria fino ad una pressione tale che la temperatura sia sufficiente a produrre la combustione; nella terza fase ha luogo l'introduzione del combustibile e l'espansione, e finalmente nella quarta lo stantuffo espelle i prodotti della combustione dal cilindro. Come si è detto, Diesel dovette rinunciare all'impiego di un combustibile solido, la polvere finissima di carbone (per l'ignizione della quale aveva escogitato un congegno semplice ed ingegnoso), per la pressione eccessivamente elevata che sarebbe stata richiesta e che avrebbe, insieme all'alta temperatura, messo in breve tempo fuori servizio il cilindro, per quanto resistente ne fosse il materiale; ricorse invece con buon successo agli olii pesanti naturali od a residui della distillazione di quelli o del carbon fossile. Le pres-

IN ALTO: GRANDE MOTORE DIESEL, TIPO FISSO — IN BASSO: LO STESSO, TIPO MARINO.

sioni, che dovevano variare sopra un minimo di 100 atmosfere per raggiungere anche il doppio, poterono ridursi ad un minimo di 35: di conseguenza il rendimento teorico della macchina che doveva sorpassare il 70 %, si riduceva al 40 %, sempre rimanendo però all'incirca costante la pressione e si trovò necessario il raffreddamento. L'olio per mezzo di uno speciale apparecchio viene introdotto in piccole quantità nel cilindro dove trova l'aria compressa ad elevata temperatura e la combustione

IMPIANTO ELETTRICO CON MOTORE DIESEL DI QUATTRO CILINDRI, TIPO A QUATTRO TEMPI.

però superiore del doppio a quello che si può ottenere da una buona macchina a vapore. Diesel aveva divisato anche che, espandendosi l'aria nella terza fase, fosse compensato l'aumento di temperatura dovuto alla combustione e si potesse risparmiare il raffreddamento alla testata del cilindro: in pratica durante questa fase la temperatura aumenta, avviene lentamente, a spese dell'ossigeno dell'aria, dando luogo coi gas prodotti dalla combustione alla spinta sullo stantuffo.

Per la messa in moto si fa uso di aria compressa, previamente assoggettata ad alta pressione a mezzo del motore stesso e conservata in appositi serbatoi.

Poichè il motore Diesel col ciclo a quattro tempi

MOTORE DIESEL A DUE TEMPI (TIPO NORIMBERGA) DI 1000 CAVALLI, PER SOTTOMARINI.

MOTORE DIESEL DI 150 CAVALLI E 600 GIRI AL MINUTO, PER YACHT.

VISTA DI TESTA E SEZIONE DI UN MOTORE DIESEL DA 100 HP.

aveva un'andatura relativamente lenta, meno adatta per l'accoppiamento diretto con dinamo o con alternatori e per impieghi su piccole veloci unità navali, l'inventore stesso studiò e introdusse nella pratica un tipo più veloce a due tempi, nel quale l'impulso motore allo stantuffo viene dato ogni corsa intera di questo (andata e ritorno) e non ogni due corse come nell'altro: è evidente che a parità di volume del cilindro è molto aumentata (praticamente circa del 60 %) la potenzialità della motrice, la quale così viene a richiedere minor spazio relativamente alla sua potenza: naturalmente questi vantaggi si ottengono a spese dell'economia d'esercizio: il rendimento meccanico del potere termico del combustibile è minore nel tipo a due tempi. Inoltre in questo tipo occorre una speciale pompa destinata a introdurre nel cilindro presso il termine della fase dell'espansione aria compressa destinata ad espellere i prodotti della combustione: per motrici di forza piccola o media questa addizione della pompa non è abbastanza compensata dalle dimensioni relativamente minori della macchina, una ragione per la quale per motrici anche di media forza può essere preferito il tipo originario a quattro tempi. Con questo tipo peraltro non si suole raggiungere una potenzialità maggiore di 150 o 160 cavalli per cilindro, mentre pei motori nei quali il ciclo si compie in due soli tempi un singolo cilindro può dare 500 cavalli, 700 e perfino 800. Per ragguardevoli forze si preferiscono motrici a più cilindri, due, tre, quattro, sei, raramente in maggior numero, perchè in tal caso si ricorre a due o più motrici complete. Motori Diesel policilindrici di 2000 cavalli sono già abbastanza frequentemente impiegati nella pratica, sebbene la maggiore convenienza si ritrovi per regolarità e sicurezza di funzionamento in quelli da cento a mille cavalli all'incirca. Ma si raggiungono forze ben maggiori, di tre, quattro mila cavalli. In America si costrui-

MOTORE AD OLIO PESANTE DI 100-120 HP.

scono ora motori Diesel a due tempi della forza da 700 a 8000 cavalli, a tre, quattro o sei cilindri, con velocità variabili da 170 a 105 rivoluzioni al minuto. Nel tipo a quattro tempi la potenzialità di un singolo cilindro è limitata anche dalle difficoltà di raffreddare il cilindro, che è invece facilmente superato in quello a due tempi coll'introduzione dell'aria per espulsione dei prodotti della combustione: la complicazione arrecata dalla pompa è in parte compensata dalla soppressione delle valvole di espulsione.

IMPIANTO ELETTRICO DELLA « SOCIETÀ ELETTRICA COMENSE A. VOLTA » A LURATO CACCIVIO.

L'aspetto esterno dei due tipi del motore Diesel è sostanzialmente il medesimo e più che da una descrizione si può rilevare dalle illustrazioni, riproduzioni fotografiche di impianti in esercizio, dalle quali appaiono ad evidenza le caratteristiche incastellature adottate e conservate da Diesel come più opportune per i suoi motori. Dalle figure schematiche invece si possono rilevare gli organi della macchina ed i suoi accessori.

Riassumendo le qualità dei due tipi essenziali del motore Diesel, possiamo ritenere: il ciclo in quattro tempi più conveniente pei motori di piccola o media potenza e quando si abbia di mira principalmente all'economia di esercizio, al consumo del combustibile; il ciclo in due tempi per i motori di grande potenza, pei casi in cui si richieda maggiore velocità e si voglia ridurre lo spazio occupato dalla macchina [1].

Quanto al consumo di combustibile, esso dipende naturalmente dalla qualità di questo, dal tipo e dalla grandezza del motore; per un combustibile che abbia un potere calorifico di 10000 calorie, che si può considerare una media tra quelli del petrolio greggio e dei residui di distillazione, e con carico normale, il consumo nei buoni motori Diesel è contenuto tra 180 e 250 grammi di combustibile per ora e per cavallo vapore effettivo, ciò che corrisponde ad un rendimento termico totale del 25 % al 35 e più.

La minore velocità rendeva improprio il motore Diesel e sopratutto il tipo a quattro tempi ad essere direttamente accoppiato ad un alternatore o ad una dinamo, un campo di applicazione tanto

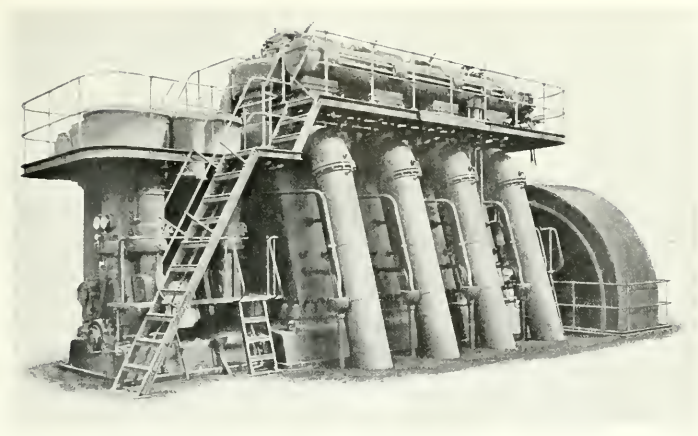
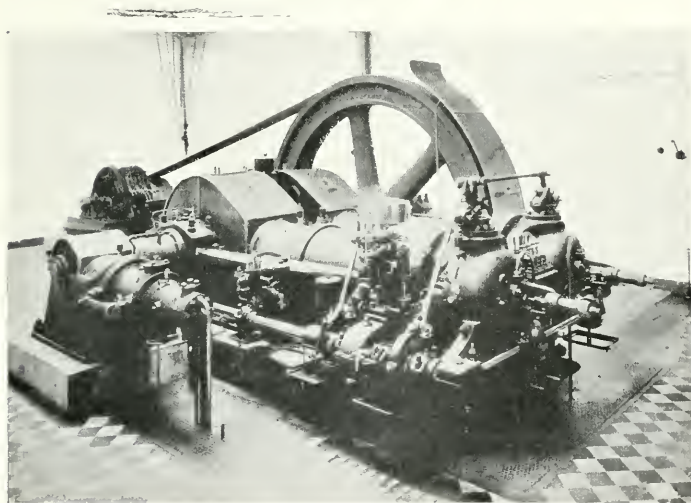
[1] Nel sistema a due tempi possono essere molto minori le masse in rotazione necessarie per ottenere un dato grado di regolarità, ciò che è importante quando questo peso deve essere incorporato nel rotore di un generatore elettrico.

frequente oggidì pei motori. Si è quindi da ultimo studiato un tipo rapido, generalmente a quattro tempi, per forze da 50 a 1000 cavalli al più e con velocità variabili fra 375 e 215 giri al minuto. È assai adatto per essere accoppiato a generatori elettrici, a pompe centrifughe ed in genere ad altre macchine per le quali occorre una velocità maggiore di quella degli ordinari motori Diesel: se ne trova assai opportuno l'impiego come unità termica di riserva per gli impianti idroelettrici, attesa la qualità, comune a tutti i motori Diesel, della pronta messa in moto e della assenza di consumo durante il riposo: richiede spazio limitato, specie in altezza, ha un costo modico, funziona con grande regolarità, senza rumore. Queste doti lo rendono prezioso per la marina, principalmente per navi minori, a grande velocità, quali controtorpediniere e sottomarini.

Una serie di applicazioni di grande importanza economica e sociale è aperta al nuovo motore nella meccanica agraria.

Il motore Diesel ha esercitato una vera rivoluzione nel campo industriale ed anche nell'economia mondiale. Ha aperto un vastissimo campo di consumo agli olii minerali, combattendo così il monopolio dei paesi carboniferi; mette in valore qualità meno apprezzate di questi olii e prodotti secondari della loro distillazione, dando vita a nuove industrie, spostando correnti commerciali, obbligando a modifiche di tariffe doganali. Ma non solo coi petrolii può funzionare, bensì anche con sottoprodotti della distillazione del carbon fossile, con olii vegetali, promovendo la coltivazione di piante oleifere nelle colonie, con olii animali, aprendosi così il varco alle regioni più fredde.

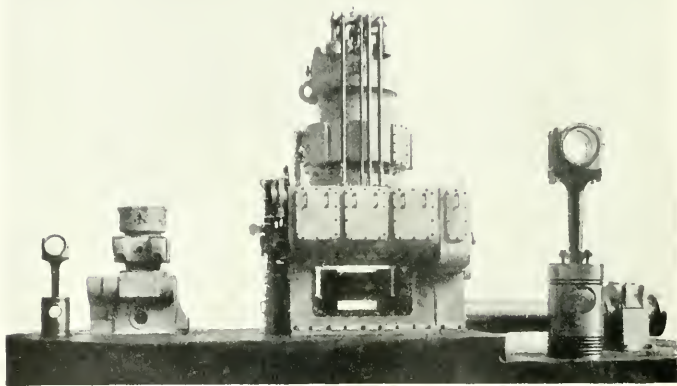
Per concludere, l'eminente tecnico tedesco così tragicamente scomparso ha offerto all'industria mondiale un motore il quale, come del resto i motori a scoppio, non richiede quel costoso ed ingombrante annesso che è la caldaia; — non consuma affatto allorchè è a riposo e viene messo in azione immediatamente, senza il delicato meccanismo d'ignizione

CENTRALE ELETTRICA AL CAIRO, CON MOTORI DIESEL A QUATTRO TEMPI.

MOTORE DIESEL A DUE TEMPI DI 2000 HP.

MOTORE DIESEL ORIZZONTALE DI 200 HP.

necessario nei motori a scoppio; — occupa uno spazio relativamente limitato [1]; — utilizza combustibili poco costosi e di facile maneggio; — ha un rendimento termico quasi doppio della macchina a vapore; — in conclusione realizza un'economia d'impianto ed un'economia d'esercizio.

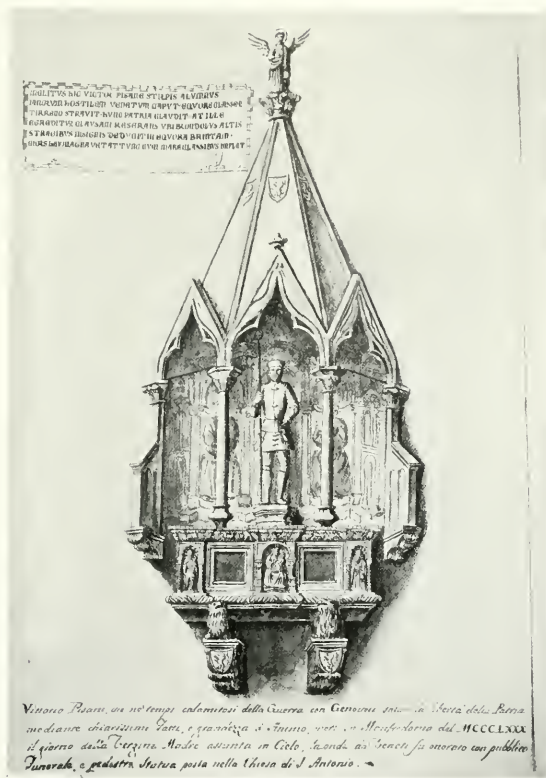
Non è a stupirsi pertanto se, malgrado alcune manchevolezze, ha raggiunto in breve una vasta diffusione: a migliaia si contano oramai i motori Diesel, a centinaia le officine che li fabbricano, siano fissi per l'industria e l'elettrotecnica, sieno locomobili per l'agricoltura e le costruzioni; sia come propulsori di piccole navi, sia per servizi accessori delle grandi unità della marina militare e mercantile. Non ha avuto finora campo di applicazione nè nelle locomotive ferroviarie nè per la propulsione delle grosse navi da battaglia, bensì per il naviglio ausiliario; per alcune rapidissime navi minori ha speciali vantaggi nell'assenza di fumo e nel poco spazio richiesto. Quanto all'inversione di marcia, si può ottenere meglio che colle turbine a vapore, meno rapidamente però che colle macchine a vapore. Del rimanente, tanto alla macchina a stantuffo, come alla turbina a vapore rimane sempre un vasto campo: *unicuique suum*. Ma ne par giusto che, come i nomi di Watt, Stephenson, Corliss segnano i progressi della macchina a vapore, quelli di de Laval e Parsons l'avvento della turbina a vapore, il nome dell'ing. Rodolfo Diesel meriti di essere associato a quei nomi ricordati con ammirazione e riconoscenza, per la genialità del principio dal quale è partito e per la intelligente, pertinace energia con la quale ha saputo porlo in pratica, così che veramente in questo caso la macchina si può identificare con l'uomo che l'ha messa al mondo.

R. R.

[1] Nel caso di accoppiamento con un alternatore si ha una grande economia di spazio, specie quando si può far servire da volante il rotore dell'alternatore.

CILINDRO PER UN GRANDE MOTORE DIESEL A DUE TEMPI.

CRONACHETTA ARTISTICA.

LE CENERI DI VETTOR PISANI.

Venezia sta per accogliere nuovamente e custodire onoratamente le ceneri di Vettor Pisani. Il grande capitano viene a prendere il suo posto non Mocenigo, che nel 1657, quando Venezia rapidamente decadeva, emulava ai Dardanelli le glorie guerresche del Pisani. La figura del Pisani appare invece nella storia di Venezia nel momento in cui la Repubblica tocca il culmine della sua grandezza.

IL MONUMENTO A VETTOR PISANI (DAL DISEGNO DEL GREVEMBROCH).
(Venezia, Museo Correr)

lunge della tomba di Sebastiano Venier, nella città delle sue glorie, nel tempio dei Santi Giovanni e Paolo, il Pantheon veneziano.

Nella storia della Repubblica di Venezia molti eroi attirano l'ammirazione, ma due principalmente destano il nostro amore e il nostro entusiasmo, Vettor Pisani, il vincitore di Chioggia, e Lazzaro

Nella lunga guerra tra Genova e Venezia, i Veneziani toccarono, nel 1379, una terribile sconfitta nelle acque di Pola. Comandava l'armata di San Marco Vettor Pisani, al quale le precedenti vittorie a Porto d' Anzio e l'espugnazione di Cattaro non fecero perdonare la disfatta di Pola. Dagli inflessibili magistrati veneziani, lo sfortunato guerriero

fu condannato a sei mesi di carcere. Intanto i Genovesi, imbaldanziti, si accostarono a Venezia e minacciarono Chioggia. Dopo una fiera resistenza, Chioggia è presa, Venezia minacciata da presso. I vincitori non vogliono sentire proposizioni di pace, se prima, com'essi dicevano, non avessero messo il freno ai cavalli, che stanno sulla basilica di San Marco. Ma Venezia ritrova ancora sè stessa: nobili e popolani si stringono in un volere comune: si allestisce un'armata, si riordina l'esercito. Il doge Andrea Contarini ottantenne, monta sulle galere per combattere. Il popolo si ricorda di Vettor Pisani, corre al carcere e lo trae fuori in trionfo gridando: — *Viva Pisani!* — Ed egli, d'ogni offesa dimentico, risponde: — *No, zighè Viva San Marco!* — Tutto per la patria, niente per sè. È questo sublime annientamento dell'uomo nella patria e per la patria, che rende compiuta l'energia degli uomini antichi. *Viva San Marco!* Al grido fatidico, che avea accompagnato il prodigioso sorgere della patria, si ripigliano con efficacia di ardimenti e tenacia di propositi, le armi, e si riesce a chiudere i Genovesi in Chioggia, con un assedio, reso più efficace da Carlo Zeno, d'animo non minore della perizia, reduce dall'Oriente con diciotto galee.

Finalmente, per opera del Pisani e dello Zeno, Chioggia fu riconquistata, il 24 giugno 1380 e il vecchio doge Contarini ritornò a Venezia trionfante. Ma l'infaticabile Pisani continuò a combattere e a vincere e ai primi d'agosto dell'anno stesso, a Manfredonia, sbaragliava un'altra volta i Genovesi. E a Manfredonia, il 13 agosto 1380, Vettor Pisani moriva non senza sospetto di veleno. Il suo corpo, aperto, vuotato delle interiora e salato, fu chiuso in una cassa impeciata e mandato a Venezia con una barca armata. Fu accompagnato alla sepoltura con grandissimo onore: v'erano il Doge, la Signoria, tutto il Clero, regolare e secolare, le Scuole di devozione e delle arti, gran numero di nobili, il popolo tutto. Racconta Marin Sanudo che il morto era già a Sant'Antonio di Castello, quando ancora la coda del corteo usciva dalla chiesa di San Fantino (?). Fu sepolto nella chiesa di Sant'Antonio, nella cappella maggiore a sinistra dell'altare grande, in un marmoreo sarcofago, su cui fu collocata la sua statua nel costume degli antichi capitani da mar.

* * *

La statua e l'iscrizione si conservano ancora nel Museo dell'Arsenale; ma del monumento non resta che il disegno nella celebre opera del pittore Giovanni Grevembroch, olandese (1730†1807), il quale fu lungamente a Venezia a servizio della casa patrizia Gradenigo. Il monumento in onore del più buono degli eroi veneziani andò disperso, dopo la caduta della Repubblica Veneta, in quegli anni di dominazione francese, nei quali tanta parte del nostro patrimonio storico e artistico andò perduto per ignoranza, per incuria, per disprezzo.

Un decreto sovrano del 1807, col progetto dei nuovi giardini a Castello, dannava alla demolizione le chiese di San Domenico, di Sant'Antonio, di San Nicolò dei Bari, l'ospedale dei Pellegrini e di Gesù Cristo, il seminario di Castello e il convento delle Cappuccine. Già fin dal novembre 1807, l'abate Jacopo Morelli aveva presentato un elenco di monumenti degni d'essere conservati, esistenti in luoghi del Demanio e tra quelli inseriva la statua e l'inscrizione di Vettor Pisani. Più tardi, nel 1809, il prefetto dell'Adriatico ordinava una visita alla chiesa di Sant'Antonio, e G. A. Moschini e il Filiasi, incaricati dell'ispezione, in una relazione del 22 gennaio 1809, proponevano fosse recato all'Accademia, con altre cose, il monumento Pisani. Il prefetto Serbelloni, invece, pensando che il sepolcro e la statua del Pisani avevano relazione coi fasti della veneta marina, offerse la seconda al commissario generale della marina, ordinando alla municipalità, con lettera del 18 marzo, di consegnare il monumento Pisani al direttore delle fabbriche civili, l'architetto Giovanni Antonio Selva. Passò intanto un altro anno, e nel marzo del 1810 una nuova commissione si recò sul luogo per riconoscere quali monumenti ed oggetti d'arte dovevansi conservare. La Commissione, composta del prefetto barone Galvagna, del podestà Renier, del Cicognara, presidente dell'Accademia di belle arti, di Pietro Zorzi e dell'ing. Salvadori per il Selva, confermò la proposta di rispettare il monumento Pisani. Nei primi giorni del giugno 1810, il campanile di Sant'Antonio fu demolito per metà; la chiesa era stata sgomberata dagli altari, si stava demolendo il coro.

Il 13 giugno 1810, il Selva scriveva al podestà del comune di Venezia:

« Il piccolo monumento gottico (sic) Pisani è pur demolito, ma di esso si è verificato quel che dissi la prima volta che lo esaminai, cioè che si ritrovava in tutto il disordine; di fatto è composto di pezzi di marmo, di pietra viva, di tuffo, e perfino di legno, poichè si comprende che anticamente esisteva in altra località e nel collocarlo ove ora si ritrovava gli fecero vari riattamenti. Con mia sorpresa ho riconosciuto che la statua è di tuffo con la testa di marmo impernata ed un pezzo di piede rimesso di legno; sicchè non sarebbe possibile ricostruire detto monumento che come architettura è destituito di qualunque merito, senza una grandiosa spesa, ed il preggiabile (sic) essendo il busto e l'iscrizione così s'Ella conviene farò pur passare questo prezioso avvanzo (sic) nell'Accademia di Belle Arti ».

Ma invece che all'Accademia, il 26 giugno 1810, si deliberava di consegnare la statua alla R. Marina, che la fece collocare all'Arsenale. Pochi giorni dopo il N. H. Piero Pisani presentava una domanda al prefetto per ottenere le ceneri del Pisani esistenti nella già demolita chiesa di Sant'Antonio di Castello ». (Prefettura dell'Adriatico, protocollo alla data 2 luglio 1810). Piero Pisani non era dello stesso ramo del gran capitano. Piero Pisani era

della famiglia che porta per insegna il leone rampante; la famiglia di Vettore portava sullo stemma « la dolça » (la dònnola araldica). Oggi il nome insigne dei Pisani, patrizi veneti, non vive che nei figli del defunto Niccolò e di Adriana Grimani, chiamati Pietro, Giorgio e Almorò.

In quello stesso anno 1810, nel quale aveva fatto l'istanza, il nobiluomo Piero potè ottenere la consegna delle ceneri di Vettor Pisani, e nel 1814 le fece trasportare nel tempietto della Beata Vergine della Pace, annesso alla sua villa in Montagnana presso Padova. Il 27 gennaio 1825 così scriveva Piero Pisani ad Emanuele Cicogna: « Le ceneri di Vettor Pisani esistono in un mio privato oratorio in Montagnana, dove le feci collocare l'anno 1814... Quando le feci colà trasportare era mia intenzione di erigervi un mausoleo in marmo; ma sospesa per alcune combinazioni una tal mia determinazione mi sono limitato nel farle incassare nel muro, sopraponendovi un quadro con il ritratto di Vettor Pisani che fortunatamente ritrovai in quella mia casa. Onde poi fosse nota la ragione per la quale avevo colà collocata un tal imagine, vi ho annesso un piccolo quadro in stampa nel quale feci copiare l'iscrizione che sta nel mausoleo ora esistente nell'Arsenale. Siccome però la lingua latina non è generalmente conosciuta così in poche righe, pure in stampa, ho rimarcate in lingua italiana l'epoche più importanti di questo eroe veneziano. Questo è quanto posso dirle in proposito... ».

La villa Pisani a Montagnana passò al conte Vettor Giusti, quale erede della madre Laura Pisani. Due anni or sono, il conte Giusti offriva i resti mortali del prode capitano alla città di Venezia perchè fossero deposti nel Pantheon veneziano, a SS. Giovanni e Paolo, impegnandosi in aggiunta a provvedere alle spese di ricostruzione del mausoleo, come esisteva nella demolita chiesa di Sant'Antonio di Castello. Come abbiamo detto, del monumento non rimangono oggidì che la statua e l'iscrizione nel Museo dell'Arsenale di Venezia; tutto il monumento, con il sarcofago, è riprodotto in disegno dal Grevembroch nei « Monumenta veneta collecta anno 1754 » (ora al Museo Civico Correr).

Venezia accettò con gratitudine la nobile offerta del conte Giusti, e di questi giorni avvenne a Montagnana la « identificazione ufficiale » (la frase è di prammatica) dei resti di Vettor Pisani.

Levata dal muro interno, a destra dell'ingresso del tempietto, una cassetta di legno di circa centimetri 70 per 50, sulla quale è scritto « ceneri di Vettor Pisani », e fatte le debite constatazioni dei suggelli intatti del dipartimento dell'Adriatico (1814) e della famiglia Pisani, fu aperta la cassetta.

I resti furono trovati in perfetto stato di conservazione: il teschio ha una ciocca di capelli di color biondo-verdastro, ancora attaccati, e molti denti nelle mandibole. Le ossa delle gambe e delle braccia, le costole, le vertebre, in una parola tutta la ossatura dell'intero corpo appare di persona d'alta statura. I resti dell'eroe furono nuovamente raccolti nella stessa cassetta, che fu suggellata alla presenza del sindaco di Venezia, del conte Giusti e di tutte quelle altre persone che vengono designate col nome collettivo di « autorità ». Mancava, e non avrebbe dovuto mancarvi, Vittorio Lazzarini,

LA STATUA DI VETTOR PISANI.
(Venezia, Museo dell'Arsenale).

uno studioso di singolare valore, che intorno a Vettor Pisani e alla guerra di Chioggia fece una serie di pubblicazioni di grande importanza. Fin dal 1895 nell'opuscolo « La morte e il monumento di Vettor Pisani », il Lazzarini si propose di fare la storia di quando e come andò disperso il monumento del Pisani, quando e a chi furono consegnate le sue ceneri, concludendo col proporre

G. B. TIEPOLO : GESÙ NELL'ORTO DI GETSEMANI.

(Atene, Galleria Nazionale).

G. B. TIEPOLO (?): GIACOBBE E REBECCA ALLA FONTE.

(Atene, Galleria Nazionale).

la restituzione del monumento e il trasporto delle ceneri a Venezia. Oltre a quell'opuscolo il Lazzarini pubblicò nel *Nuovo Archivio Veneto* alcuni studi, che formano parte di una monografia definitiva, che il Lazzarini sta preparando intorno la guerra di Chioggia: « Due documenti della guerra di Chioggia; Il diario della guerra di Chioggia e la cronaca di G. Gatari; Le offerte per la guerra di Chioggia e un falsario del Quattrocento; La battaglia di Pola e il processo di Vettor Pisani ». Adesso il Lazzarini attende alla pubblicazione dei « Dispacci di Pietro Corner, ambasciatore veneziano ai Visconti, durante la guerra di Chioggia (1379-1380) ».

POMPEO MOLMENTI.

DUE TELE TIEPOLESCHE NELLA PINACOTECA DI ATENE.

Il conte Bosdari, ministro d'Italia ad Atene, un diplomatico che ha il gusto e il conoscimento dell'arte, mi scrive così:

« Mi permetto, sperando di farle cosa grata, di inviarle qui unite le fotografie di due quadri attribuiti al Tiepolo, esistenti in questa Galleria nazionale. Ad Atene vi è una pinacoteca bellissima, che presto sarà aperta al pubblico. Si compone di circa 709 quadri provenienti da diversi lasciti di ricchi greci. Quei quadri, per anni ed anni lasciati nel più assoluto abbandono, furono gravemente danneggiati; ma ora rinascono per la cura di ottimi restauratori ».

Offro all'*Emporium* le due fotografie, a me donate con squisita cortesia dal conte Bosdari. E' difficile da una fotografia giudicare tele dipinte, specialmente della scuola tiepolesca, dal fulgido colorito, ma non mi pare giustamente attribuito al Tiepolo il quadro che rappresenta *Giacobbe e Rebecca alla fonte.* In questa tela, che alcuni anni or sono si trovava presso un antiquario di Venezia, non si riconoscono le caratteristiche del maestro. A me sembra opera pregevole di qualche imitatore.

Le caratteristiche del grande artefice si scorgono invece, anche a traverso la piccola fotografia, nell'altro dipinto, *Gesù nell'orto di Getsemani.* Simile a questa composizione esiste al Museo Civico di Würzburg un bozzetto di mediocre fattura, e che è forse una copia di qualche discepolo o imitatore. Esistono altre due composizioni del Tiepolo dello stesso soggetto, ma diverse nello svolgimento, una a fresco nella chiesa degli Scalzi a Venezia, l'altra a olio nella Galleria Liechtenstein a Vienna.

POMPEO MOLMENTI.

NEL QUARTO CENTENARIO DALLA MORTE DI DONATO BRAMANTE (1444 † 1514).

Sarebbe, il Bramante, la stella più splendida del Rinascimento al culmine di sua bellezza; sarebbe, nell'architettura, il Genio italico chiamato a trasmettere ordini eterni. Per questo sorsero Comitati alla quarta festa centenaria e Fermignano con Urbino, e le città di maggior lustro che il Bramante onorò, intesero a celebrare il massimo architetto. Architetto, pittore e poeta; poeta come un suo grande antenato, Andrea Orcagna, e un suo grande contemporaneo, più giovane del Bramante, circa trent'anni, Michelangiolo: l'Orcagna e Michelangiolo toscani, il Bramante no. Nè questa negazione gettai sulla carta sbadatamente, essendo merito del Bramante l'aver vinto la Toscana, eterna fonte di « architettori » osservava Federigo da Montefeltro; avendola vinto, dico, sul campo architettonico e, il Bramante non dovendo niente alla patria del Brunellesco, direttamente, a soleggiare le Marche, Urbino che, con Raffaello, nella storia propaga luce irresistibile.

A Milano ove un vero Comitato non si compose, si ordinò a Brera una serie di disegni, stampe e fotografie a prospettare l'operosità vera o presunta del celebre architetto, auspice la Società Storica Lombarda; e quest'Esposizione ha un sapore, per noi tecnici, non corrispondente a quello che essa dà ai raccoglitori d'arte che ossequiano l'epoca storica e il nome augusto. Così: disegni e

BRAMANTE: L'UOMO DALL'ALABARDA.
(Milano, Brera).

BRAMANTE: ERACLITO E DEMOCRITO.
(Milano, Brera).

stampe bramantesche spesso non riscaldano gli architetti, piucchè questi non sappiano agitarsi ad una prosa comune. Bisogna scriverlo, perchè il feticismo deve bandirsi ovunque un uomo di valore sia in giuoco. Sempre a Milano: la Sezione artistica nel Collegio degli Ingegneri e Architetti, vorrebbe fondare un premio quinquennale al nome del Bramante; e questa Sezione, duplicato della Società d'Architetti lombardi la quale sbocciò anni

La Classicità parve sicura e inespugnabile nella sua ròcca di granito e i difensori ispirano ogni deferenza, benchè debbano sottostare a una « graduatoria » nella comparazione degli artisti medievali; e quando la storia dal feticismo e dall'esclusivismo assurge alla intiera conoscenza del mondo, anche chi fu celebrato deve sottoporsi a nuove indagini. Giovanni Ruskin, per esempio, osservava che la forza e la bellezza in nessun edificio del mondo meglio

MILANO — BASILICA DI S. AMBROGIO: PORTICO DELLA CANONICA. (Fot. Alinari)

sono dalla impossibilità di fiorire presso il Collegio degli Ingegneri, arido consesso per gli Architetti, o presso la Famiglia Artistica assieme troppo sbarazzino; questa Sezione, dicevo, festeggia degnamente il Bramante col premio proposto, unita a Fermignano con Urbino e a Roma con qualche città oltre confine. Chè il Maestro urbinate, infatti, colla sua fama supera ogni angustia politica e sorpassa ogni gelo nazionalista.

***

Grande dunque e grandissimo Bramante. Parrebbe: se egli riceve unanime consenso di plausi e se la storia lo celebra nello spazio e nel tempo. La qualcosa può ammettersi. Mostrerebbe, tuttavia, un senso critico meno evoluto chi non vedesse scemata la vivezza del Bramante nella risorta considerazione dell'arte medievale.

si integrano piucchè nel Campanile di S. Maria del Fiore che arbitrariamente egli dà a « Giotto ». Nè questo famoso Campanile annuncia l'arte del Brunellesco o del Bramante. Inoltre, il giudizio ruskiniano che mezzo secolo fa sarebbe parso una eresia, oggi si stampa in tutti gli idiomi, ricevuto in ogni luogo da oneste persone. Le quali ridono invero, anche se meno fervide all'arte medieva, a chi osasse giudicare — andiamo nel paese dell'architettura gotica — la cattedrale di Chartres « grande ma un po' barbara ». Così Giovambattista Racine, il Maestro della tragedia classica francese. Altro potrebbe dirsi a mostrare la necessità di non esaltare gli uni i quali non chiedono esaltazione, quasi a degradare l'umanità come se questa abbia conosciuto un'oasi sola nel suo eterno divenire. Potè notare tuttavia, da noi, Sebastiano Serlio, quasi prevenendo Racine, che il Bramante scoperse la buona

CHIESA DI CASTIGLIONE D'OLONA.

MILANO — S. SATIRO: LA ROTONDA.

MILANO — S. SATIRO: SAGRESTIA.

architettura; ma niuno potrebbe ammettere che gli architetti, avanti il Serlio, fossero tutti ignoranti.

Segno de' tempi!

* * *

Orbene le onoranze raccoglieranno tanto più il consentimento intellettuale quanto meno sottintendano una determinazione assoluta, una devozione cieca, un'invadenza avvilente verso i lontani e i vicini.

Il Bramante onora Monte Asdrualdo presso al Castello di Fermignano (altri accenna Castel Durante) tre miglia fuor da Urbino, suo luogo nativo; onora indefessamente l'architettura classica che egli trattò alla sua maniera, come a Firenze la trattarono il Brunellesco e l'Alberti, a Milano il Michelozzi e il Filarete, e a Roma, avanti il Bramante, una pleiade di toscani che il Maestro urbinate sgominò o governò.

Fortunato Maestro, vissuto in epoca felice, il Bramante, fu tratto a Milano da giovane quando la Metropoli lombarda era in vena d'abbellimento, pur essendo, Milano, centro ineguagliato di Maestri d'ogni arte sparpagliati dappertutto.

Giungeva a Milano, il Maestro urbinate, in modo diverso da Leonardo, con più modestia almeno; e non è ignoto che la giovinezza artistica del Bramante si può uguagliare a una lunga muraglia bruna con qualche feritoia. Egli lavorò a Urbino ove si educò guardando il Palazzo Ducale, le linee di Luciano Dellaurana e forse inalzò, ivi, la chiesa degli Zoccolanti, il Palazzo Toriglioni senza Maestro o senza Maestri veri, come ne ebbe il suo conterraneo Raffaello a cui si aggiunse, ultimamente, un M. Andrea di Piandimeleto da chi sogna novità e usa aggrandire le più futili parvenze. Comunque il Bramante con Leonardo fu il Maestro più celebre che Milano abbia ospitato, tra i forestieri; e precedè Leonardo, se nel 1472 quegli trovavasi già nella città del Carroccio.

MILANO — S. MARIA DELLE GRAZIE.

Il Maestro toscano accenna pertanto il Maestro urbinate nei suoi scritti, non insistendovi però; chè, infine, il campo d'azione del Bramante, è meglio Roma di Milano, benchè qua e là esso sia impreciso e, sotto certo aspetto, vacillante; poichè l'azione del Nostro si direbbe più saggio o ispirazione che opera compiuta, percezione ideale e influenza diffusa, che realtà su campo vasto e tangibile. Per Milano ciò si constata tanto più se si toglie ivi, al Bramante, la Sagrestia di S. Satiro coi busti energici del padovano Agostino De Fonduti, (non la Chiesa di S. Maria presso S. Satiro ove la cooperazione bramantesca venne confermata da un documento dell'Archivio Sola Busca), e si toglie al Bramante, a Milano, l'abside di S. Maria delle Grazie (uno schizzo prospettico se ne vede a Urbino nell'Accademia di B. A. assegnato al Nostro) che raccoglie, con supremo ardore, la bellezza pittorica della terracotta. Certo il Bramante, autore presunto di S. Maria delle Grazie, la scena absidale che gli fu ostinatamente data e avrebbe disegnato ma solo iniziato nella costruzione, — sarebbe più bello di quanto non sia autore della Cancelleria a Roma ove, in realtà, egli può aver avuto solo una parte — opera sostanzialmente toscana —, architetto al Vaticano, nella Basilica di S. Pietro, riassunto formidabile di una legione d'ar-

tisti anteriori al Bramante, Bernardo Rossellino, e posteriori a lui, Antonio da Sangallo, Michelangiolo, Carlo Maderna, il Bernini; e al Vaticano, tra altro, erettore dei cortili di S. Damaso, cooperatore Raffaello, e del Belvedere; e fuori dal architettura nuda quasi come la povertà francescana, austera e salda quasi come la gravità d'un eroe leggendario. Esagero? Sfrondate. Ammetterete che il Bramante a Roma fu vinto dal romanismo; e io penso che se egli fosse rimasto a

ROMA — CHIESA DI S. PIETRO IN MONTORIO: IL TEMPIETTO DEL BRAMANTE NEL CHIOSTRO.
(Fot. Alinari).

Vaticano architetto del chiostro di S. Maria della Pace come del tempietto di S. Pietro in Montorio (1502) che riassume il programma del Maestro.

Insomma il travertino e il marmo irrigidirono il Bramante, lo indurirono; e gli ornati e le figure che egli seppe associare a qualche sua architettura a Milano, persino la maggiore finezza e sveltezza delle proporzioni creata sotto l'impressione delle agilità gotiche del Duomo (oh elegante il Portico di S. Ambrogio!) scompaiono a Roma dalla sua Milano, chissà, la sua fantasia poteva mantenersi più alta sui sentieri dell'originalità; e, lavorando la terracotta, chissà che il Bramante non sarebbe più attraente non oppresso dall'impeto pagano.

* * *

All'influsso settentrionale non si sottrasse il Bramante pittore; e il Mantegna o il Foppa non dipinsero invano per l'autore degli affreschi acquistati a Brera anni sono, le erculee figure di Casa

Panigarola ora Prinetti, egli che forse dipinse l'Argo al Castello Sforzesco, a parte le pitture della Certosa di Pavia nello stile del Nostro, e quelle di Bergamo che l'*Anonimo* dà al Bramante (Palazzo del Podestà ora Tribunale e chiesa di San Pancrazio) perite; il qual Bramante al Castello, si indica architetto da Cesare Cesariano presumibilmente del « Ponticello » a cavalier del fossato che cinge l'esterno: (a Milano ne formano il femminile dall'antico « pontexella »). Altro asserirebbe, parlandosi del Bramante e del Castello, Venanzio De Pagave: la Loggia e i Portici terreni della Corte Ducale sarebbero del Nostro. Supposizione! E molte supposizioni sul Bramante, corrette e sfatate, si insegnono a Milano, ove la storia ha epurato e sfrondato l'attività del celebre architetto, come altrettanto è avvenuto a Roma e luoghi vicini o non lontani quanto Milano; questa città che, nelle vicinanze, vede il Bramante nella facciata di Santa Maria Nuova ad Abbiategrasso e nella chiesa di Canepanova a Pavia, sorta grazie a Bona di Savoia e Isabella d'Aragona. Sennonchè altro è il Bramante, altro è il suo stile, seguìto a Milano e a Roma come — affinità quasi irresistibile! — altro è Leonardo, altro il suo stile che, specialmente a Firenze, si vide dappertutto, persino in Andrea del Verrocchio il quale, invece di educare, sarebbe stato educato dall'autore della *Cena*.

Nessun Maestro, insomma, si considerò autore di tante opere quanto il Bramante. Forse Nicola Pisano o Giotto; — questo può dimostrare viepiù la stima che godette il Maestro urbinate il quale aspetta il suo storico. Lo storico che sappia sceverare il falso dal vero; che, tecnico, sappia dirci il valore del Maestro; che, spirito indipendente, ne sappia misurare l'ingegno senza timidezze; che, scrittore moderno, sappia lumeggiare il Bramante libero dall'assolutismo intellettuale da cui ultimamente fu vinto anche uno scrittore amico mio, laudatore inebbriato dell'arte durante la Classicità.

* * *

Altro amico mio, Enrico De Geymüller, contribuì, come nessun altro al pari di lui, allo studio del Bramante; e sono molte le memorie parziali offerte, materiale utile alla ricostruzione dell'uomo e dell'artista. Mi rammento Pietro Gianuizzi anni sono nella *Rivista Misena;* egli trattò del Bramante a Loreto e, recentemente, Egidio Calzini confermava nella sua *Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana*, il luogo d'origine del Nostro, volgarizzando le ultime ricerche di Giuseppe Perugi contro le proteste di Castel Durante (quanto si disse anche sul casato che si credè Lazzeri o Lazzari!); contuttociò l'austero architetto aspetta il suo scrittore. Scrittore moderno, dicevo; non bastando, a parte

ROMA — PALAZZO VATICANO; CORTILE DI S. DAMASO. (BRAMANTE E RAFFAELLO). (Fot. Alinari).

ROMA — PALAZZO GIRAUD, OGGI TORLONIA (ATTRIBUITO AL BRAMANTE. LA PORTA È DEL XVIII SEC.).
(Fot. Alinari).

gli AA. citati, il Pungileoni, il Casati, il Caffi, il Parravicini, il Carotti: (più fresco ed autorevole il Budinich nel suo volume *Il Palazzo Ducale d'Urbino*).

Egli ebbe, però, il Bramante, i suoi degni ritrattisti: il Caradosso in una memorabile medaglia e Raffaello nella *Scuola d'Atene*, la figura di Archimede; come egli, il Bramante, doveva avere il monumento nel luogo nativo — autore Domenico Iollo — per sottoscrizione pubblica, di cui mi sfuggì l'esito. Il quale deve essere stato negativo se ancora si sollecita un monumento al Bramante, nella sua patria, quasi « necessità nazionale ».

Speriamo dunque che il quarto centenario dalla morte dia al Bramante, col fiammeggìo dei discorsi commemorativi e col dilettantismo letterario vacuo ed elogioso, qualcosa che sia durevole e aumenti le esatte nozioni su lui, celebre architetto, pittore e poeta, in vista solo grazie alla celebrità conseguita dal Bramante nell'architettura.

Alfredo Melani.

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

ol. XXXIX N. 233

EMPORIVM

RIVISTA·MENSILE ILLVSTRATA·D'ARTE ·LETTERATVRA· SCIENZE·VARIETÀ

MAGGIO 1914

DIREZIONE·AMMINISTRAZIONE
ISTITVTO·ITALIANO·D'ARTI·GRAFICHE
BERGAMO

scicolo L. 1 Estero L. 1.30

GIUSEPPE DE NITTIS: IN VISITA.

(Fot. Crevaux).

EMPORIUM

Vol. XXXIX. MAGGIO 1914 N. 233

ARTISTI CONTEMPORANEI: GIUSEPPE DE NITTIS E LA SCUOLA NAPOLETANA DI PITTURA. *

I.

L ventennio che va dall'esposizione di Firenze del 1861 all'esposizione di Torino 1880 può considerarsi a buon diritto come il periodo più fecondo e più brillante della moderna scuola napoletana di pittura.

Fu durante questi quattro lustri che essa, non soltanto seppe trovare in sè l'energia di rinnovarsi a fondo, ma, mercè una serie copiosa e varia di opere di pregio non comune, riuscì a mettersi alla testa del movimento di risveglio artistico, che, subito dopo la politica affermazione unitaria, erasi andata determinando nelle maggiori città del nuovo regno. Potette così meritare di essere proclamata, senza alcun contrasto, l'iniziatrice vittoriosa di quella che in seguito veniva definita, sia pure con alquanta enfasi, la seconda rinascenza delle arti belle in Italia.

Quasi tutti coloro che, in libri o in articoli di giornale, hanno trattato di siffatto periodo, svoltosi intorno al duumvirato dittatoriale di Filippo Palizzi e di Domenico Morelli, ce ne hanno, più che altro, ammanita una specie di aurea leggenda, per non avere forse saputo resistere abbastanza alla suggestione della celebrità ancora troppo recente di uomini e di opere. Orbene, io credo che sia tempo alfine di darne la storia veridica, la quale, coi suoi contrasti di tendenze, di ambizioni e di interessi, riuscirà di sicuro molto più attraente ed anche più umanamente significativa.

La stretta alleanza fra Palizzi e Morelli, nella quale, mentre l'uno portava l'autorità degli anni e di una fama ben consolidata e quasi non più discussa, l'altro portava l'appoggio dell'entusiasmo ammirativo saputo accendere negli animi dei giovani,

GIUSEPPE DE NITTIS.

* Una delle maggiori attrattive dell'XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, che ha aperto testè le sue porte al pubblico, sarà la mostra retrospettiva di Giuseppe de Nittis, che, nato a Barletta il 25 febbraio 1846, moriva il 10 agosto 1884 a Saint Germain-en-Laye. Noi abbiamo creduto di fare cosa grata ai lettori dell'*Emporium*, chiedendo a Vittorio Pica l'interessante e gustosa primizia di uno dei più importanti capitoli della monografia sull'illustre pittore pugliese che egli pubblicherà prossimamente in un'edizione illustrata di gran lusso. Il nostro collaboratore ci darà anche, dal giugno al dicembre dell'anno in corso, una serie di profili di artisti italiani e stranieri, non ancora presentati ai nostri lettori e che nell'esposizione veneziana emergono sugli altri per quantità e sopra tutto per qualità di opere.

ebbe, a bella prima, come incitamento e come base il comune fermo proposito di combattere il manierismo gretto e dottrinario degli accademici e di debellarne definitivamente l'imperio, che, posto in pericolo dal crescere dei ribelli, erasi ridotto nell'Istituto di belle arti, come una cittadella difficile ad espugnarsi.

S'ingannerebbe a partito, però, colui il quale credesse che il contrasto fra gli ultimi stanchi sostenitori della pittura corretta e di rilievo scultorio e degli abusati soggetti greco-romani ed i campioni baldanzosi del chiaroscuro, dei vivaci contrasti cromatici e del diretto studio del vero assumesse a Napoli, in quel giro di anni, il pugnace accanimento che presentò in altri paesi di Europa. E cadrebbe in errore anche maggiore se pensasse che verso il Morelli e verso il Palizzi il mondo ufficiale, il quale pure per indole e per inveterata consuetudine si compiace d'addimostrarsi reazionario, abbia fatto sfoggio, sia anche in proporzioni molto più discrete, di quell'ostilità astiosa e sprezzante che, in Francia, dovettero sopportare prima un Delacroix e poi un Manet.

La verità è che tanto l'autore dell'*Arca di Noè* quanto l'autore del *Conte Lara* seppero fino dall'inizio della loro fortunata carriera, pure non evitando del tutto obbiezioni e censure da parte dei più rigidi custodi della tradizione classica, guadagnarsi le simpatie ed il favore delle varie categorie del così detto gran pubblico e vennero incoraggiati dalla benevolenza efficace della Corte Borbonica.

G. DE NITTIS: IL VESUVIO IN ERUZIONE.
(Propr. Conte Ch. Lanckoronski - Vienna).

D'altra parte, se entrambi riuscirono a penetrare nella rocca reazionaria non fu già per diritto di conquista ma per un abile e prudente accordo diplomatico. Fu, infatti, Cesare Dalbono, che, nel maggio del 1868, assecondando un desiderio ministeriale ed in seguito a laboriose trattative, invitò, nella sua qualità di direttore, Domenico Morelli a fare parte del corpo insegnante, insieme col Perricci e col Toma. Il Morelli, persuaso senza dubbio di giovare alla propria causa, accettò e, siccome egli medesimo ha lasciato scritto, tanto lui, quanto i suoi amici e compagni di fede estetica si trovarono subito d'accordo con Angelini, Mancinelli, Smargiassi e Catalano, accademici tutti

G. DE NITTIS: SULLE PENDICI DEL VESUVIO. (Fot. Crevaux).

della più bell'acqua e che tutti avevano accolto i nuovi venuti con serena indifferenza, soddisfatti del pacifico accomodamento che permetteva loro di conservare le cattedre occupate già da parecchi anni nell'Istituto.

Malgrado l'indulgenza grande con cui da qualche scrittore è stata giudicata una siffatta rapida intesa di uomini tanto diversi sur un comune programma didattico, essa, nel suo troppo disinvolto e spregiudicato opportunismo, non può non sembrare ad ogni spirito imparziale alquanto strana ed abbastanza censurabile.

Non era stato forse Saverio Altamura, l'autore di *Mario ed i Cimbri*, l'ampia tela che ebbe la sua ora di celebrità, ed uno dei più fedeli amici e dei più affettuosi compagni d'arte di Morelli, a affermare, appena qualche anno prima, con sagace e recisa fermezza, che sarebbe assurdo il volere tentare la tanto agognata e tanto necessaria riforma del napoletano Istituto di belle arti, conservando, accanto ai nuovi professori, buona parte dell'antico corpo insegnante?

Per quanto severo sia il giudizio che possa e debba farsi di un compromesso di prudenza fin

G. DE NITTIS: PRESSO IL CRATERE DEL VESUVIO. (Fot. Crevaux).

troppo paurosa fra il nuovo ed il vecchio e del rassegnato adattamento a collaborare ad un medesimo compito da parte di avversarii del giorno innanzi, di cui ciascuno conservava immutate le proprie idee, proponendosi dentro di sè di farle astutamente prevalere, bisogna pure riconoscere che fu proprio in tal modo che si ottenne l'infusione di un po' di sangue giovanile nell'organismo decrepito dell'Istituto partenopeo e lo si preparò adagino adagino alla rinnovazione, abbastanza spiccata se non proprio fondamentale, che effettuavasi, dieci anni dopo, con la nomina a direttore di Filippo Palizzi.

G. DE NITTIS: ACCANTO AL LAGHETTO. (Fot. Crevaux).

Il triennio durante il quale il Palizzi, dopo la sua ascensione al seggio direttoriale dell'Istituto di belle arti, ne resse, assistito dal Morelli, le sorti, rappresentar doveva l'apice trionfale dalle scuola napoletana, alla quale l'esposizione del 1877, coi successi clamorosi e non certo immeritati delle statue audaci e leggiadre di Gemito, Belliazzi, D'Orsi, Amendola e Barbella, avevano dato il diritto di proclamare la propria supremazia anche in fatto di scoltura.

Più ancora che la bontà dell'insegnamento, parve allora che valessero a suscitare nuove ed insospettate energie artistiche l'esaltante efficacia del-

l'esempio ed il potere nobilmente suggestivo dei due maestri del pennello, i quali, mercè i nomi loro gloriosi, avevano saputo richiamare a Napoli, da ogni regione d'Italia, giovani allievi, ansiosi di ascoltarne la parola e desiosi di seguirne il consiglio.

Un fato maligno pesava, però, sull'Istituto partenopeo, talchè in seguito a sorde ed interessate insidie interne, che la debolezza del Governo non seppe o non volle sventare e reprimere, il Palizzi si vide costretto, per salvaguardia della propria dignità, a dare, nel febbraio del 1881, le sue dimissioni, che furono subito accettate. E in tale circostanza, va rilevato un particolare, che ci si presenta in pari tempo comico e triste: egli che, nella direzione dell'Istituto era stato chiamato a succedere ad un letterato con spiccate predilezioni pegli studii geografici, vi fu surrogato, per la buaggine di un ministro, da un puro e semplice professore di geografia!

Morelli, che aveva stimato doversi per amichevole solidarietà dimettere anche lui, fu col Palizzi chiamato, di lì a poco, alla direzione del Museo d'arte industriale e col Palizzi ritornò, per volontà del ministro Pasquale Villari, nel 1891, all'Istituto di belle arti.

Collocati entrambi da varie successive generazioni di giovani entusiasti sull'altare della più fervida ammirazione ed incaricati di continuo e ogni volta insieme dalla fiducia di governanti, di confratelli d'arte ed anche di semplici buongustai di pittura delle più delicate mansioni di carattere estetico e di ordine didattico, era inevitabile che tra il Palizzi ed il Morelli si andassero sempre più rinsaldando, col volgere degli anni, i legami della primitiva alleanza occasionale. D'altronde, non riuscendo mai la testarda pertinacia dell'uno a predominare completamente sull'accorta sottigliezza diplomatica dell'altro o viceversa, non vi è punto da meravigliarci che si adattassero ad esercitare sulla classe artistica napoletana un imperio indiviso, ma non perciò meno autoritario. Esso,

G. DE NITTIS: IL PRANZO A POSILLIPO.

(Fot. Fiorillo).

se da principio ne attivò le forze d'iniziativa e ne allargò l'orizzonte spirituale, finì, a lungo andare, col determinarne la rapida decadenza, sia col reprimere ogni accentuato sviluppo di individuale originalità, sia col costringere ogni attività giovanile, desiosa di rinnovazione, in un ristretto ambito di visioni estetiche e di ricerche tecniche e sia col non sapere correre ai ripari contro la deleteria influenza dello spagnolismo alla Fortuny.

G. DE NITTIS: ATTRAVERSO GLI APPENNINI.

(Propr. Casa Reale). (Fot. Losacco De Gioia

Eppure il perfetto accordo di sentimenti e di azioni fra i due illustri pittori, il quale, durante circa un terzo di secolo, non parve presentare alcuna percettibile incrinatura, non era che apparente. Fu soltanto, per uno sforzo prodigioso di volontà da parte di entrambi, che dalla massa del pubblico, abituatosi a considerare i due valentuomini, nella loro continua colleganza, siccome una specie di bifronte deità del partenopeo tempio dell'arte, non venne mai nè scoperto nè intuito l'assiduo profondo ed insanabile dissidio psicologico che nascondevasi dietro di esso.

Troppo, invero, era il divario fra l'indole dell'uno e quella dell'altro perchè una discrepanza, sia anche infrenata da doveri professionali, da consuetudini amichevoli e da esigenze pratiche, non dovesse sorgere fra di loro ed aggravarsi di anno in anno sempre più. Ma lo strano ed il drammatico è che di essa la palese rivelazione si ebbe, con l'efficacia persuasiva di uno sfogo a lungo represso, proprio allorquando il superstite dei due commemorò in pubblico il defunto compagno di propaganda e di dominazione artistica.

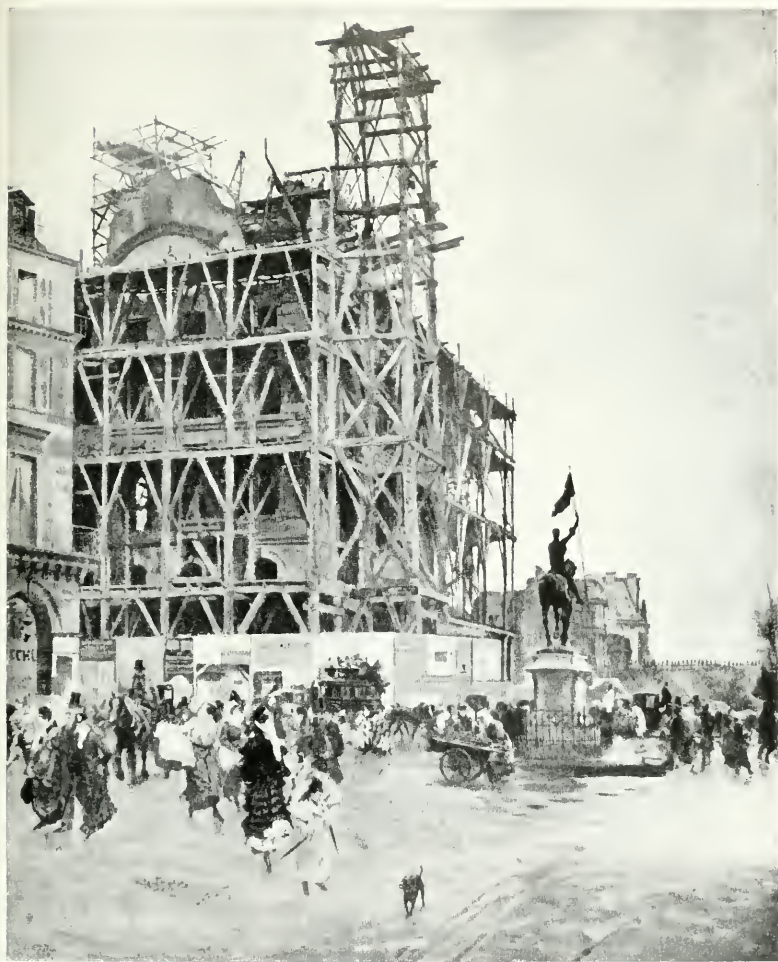
Curioso e prezioso documento umano ci appare, nella sua ingenua e quasi incosciente franchezza, il discorso commemorativo tenuto dal Morelli nell'aula magna dell'Accademia di archeologia di lettere e di belle arti di Napoli. Egli, pure esprimendo il suo affetto di vecchio e fedele amico pel Palizzi e pur rendendo reverente omaggio alla sua pittura, si sentì trascinato, non certo da rancore, da rivalità o da altro sentimento meno che nobile o meno che dignitoso, ma bensì da una irrefrenabile necessità spirituale, ad esprimere una buona volta, prima di morire, schietto ed intero il pensiero suo e sopra tutto a differenziarsi spiccatamente da colui che i casi della vita e la pub-

G. DE NITTIS: IN BARCA. (Fot. Crevaux).

G. DE NITTIS: SUL LAGO DEI QUATTRO CANTONI.

(Propr. Ugo Ojetti). (Fot. Crevaux)

GIUSEPPE DE NITTIS: LA PIAZZA DELLE PIRAMIDI A PARIGI.

(Propr. Galleria Pisani - Firenze).

GIUSEPPE DE NITTIS: LA PIAZZA DELLE PIRAMIDI A PARIGI.

(Propr. Museo del Lussemburgo - Parigi).

blica opinione gli avevano posto sempre d'accanto. Fu così che, chiamato ad onorare, con la sua parola autorevole, la memoria del Palizzi, egli, quasi senza accorgersene, fu indotto, non soltanto a opporre in maniera vittoriosa a quella di lui la propria personalità di uomo e di artista, ma a fornire, ai critici futuri, con una lunga e gustosa

G. DE NITTIS: IN ABITO DA BALLO.
(Fot. Crevaux).

serie di minute rivelazioni, di caratteristiche osservazioni e di aneddoti significativi, gli elementi per un giudizio piuttosto severo sul fin troppo magnificato ritrattista dei somari e dei vitelli.

Bonario ma burbero e di poche parole, punto orgoglioso ed affatto schivo di encomii e di onori, ma profondamente cosciente del non comune suo merito di pittore, non invidioso dei suoi confratelli d'arte, non geloso dei loro successi ed anzi disposto sempre ad aiutarli ed a favorirli del suo meglio, sempre però che non lo contraddicessero nelle sue idee e nei suoi propositi, Filippo Palizzi era convinto, nella sua laboriosità instancabile e burocraticamente metodica, che tutta la verità ed ogni salute per l'arte fossero riposte nel suo incrollabile credo realistico. Egli, adesso che sono in gran parte sbolliti gli entusiasmi suscitati, mentre viveva, dall'impressionante evidenza figurativa di alcuni dei suoi quadri, ci appare, più che altro, un artefice coscienzioso e sapiente, la cui opera, anche nella sua parte migliore, presenta più un'importanza cronologica nella storia della pittura italiana del secolo decimonono che un verace e vivo interesse estetico.

Il suo verismo, di cui sarebbe ingiusto diniegare l'influenza benefica di contro all'ancora imperante arte accademica, ci si appalesa oggidì alquanto gretto nella sua paziente meticolosità analitica, la quale considerava uomini, bestie e cose indipendentemente da ogni trasfiguratrice influenza di luce e di atmosfera, una specie di verismo oggettivo e tutto di superficie, che non mi periterei dal definire di carattere assai più tattile che ottico, rammentando che egli talvolta, secondo Morelli racconta, si provava a fare il ritratto di questo o quello dei suoi amici senza guardarlo, col solo tatto dell'indice della mano sinistra, mentre che con la destra disegnava.

Privo di ogni dote di fantasia e di sentimento e disadatto a vaste e complesse composizioni, egli riuscì mediocre sempre che si provò a soggetti romanzeschi, come l'*Ettore Fieramosca*, storici, come *L'episodio di Villafranca nella battaglia di Custoza* od *Il ferimento del Principe Amedeo*, o sacri, come il *San Giovanni*, allontanandosi dalla modesta pittura di animali, che così bene rispondeva alle sue tendenze estetiche ed alle sue abitudini di lavoro. Ed anche in essa, era bene che non si discostasse dall' osservazione e poi dalla raffigurazione sulla tela di alcune categorie di animali domestici che aveva di continuo sotto gli occhi, perchè di quell'*Arca di Noè*, tanto decantata al suo primo presentarsi al pubblico, ora non ci sembra certo troppo severa la definizione di cartello per serraglio da fiere, datane dal Di Giacomo, e del non meno glorificato *Amore nel deserto* non ci pare punto sacrilega la pratica trasformazione, fattane, alcuni anni fa, in affisso illustrato per annunciare non so più quale nuovo liquore o mirabolante prodotto farmaceutico.

È nel ritrarre pecore, capre, cani e vitelli che si affermava in modo spiccato e persuasivo la magistrale perizia tecnica e la rara efficacia evocativa del pennello di Palizzi, ma io credo che i soli

quadri di lui che potranno essere guardati anche dai posteri con simpatia e con ammirazione saranno quelli in cui egli ha riprodotto, con simpatia commossa, la grazia grottesca dei somarelli, uniche creature al mondo che riuscissero talvolta a richiamare un pallido sorriso sulle labbra severe del ruvido pittore di Vasto e ad intenerire alquanto l'animo suo misantropico.

G. DE NITTIS: NEL SALOTTINO. (Fot. Crevaux).

Ben diversa tempra di uomo e di artista possedeva Domenico Morelli, che pure dal Palizzi ottenne più di un utile consiglio tecnico e più di un sagace ammonimento artistico al bel principio della gloriosa sua carriera, la quale, dalle prime tele imbevute di romanticismo, che rappresentano la parte artificiosa e moritura dell'opera sua vasta e complessa, al *Torquato Tasso ed Eleonora d'Este* di soave intimità sentimentale, alle *Tentazioni di Sant'Antonio* di drammatica sensualità allucinatoria ed allo stupendo ciclo di quadri biblici, si svolse per tappe progressive, segnando un solco profondo nella storia della moderna pittura italiana.

D'intelligenza sottile, agile ed avida di coltura, la nobile e calda immaginativa di un poeta vivificava in lui i preziosi doni naturali del pittore, mentre la signorile e quasi carezzevole amabilità del tratto e la persuasiva efficacia della parola ne

G. DE NITTIS: D'ESTATE.
(Fot. Crevaux).

rendevano irresistibile il fascino personale su chiunque l'avvicinasse e riuscivano, più di una volta, a trasformare in vera idolatria l'ammirazione che per lui nutrivano i giovani artisti napoletani, i quali invece pel Palizzi dimostravano una stima profonda sincera e rispettosa, ma senza alcun fervore di entusiasmo.

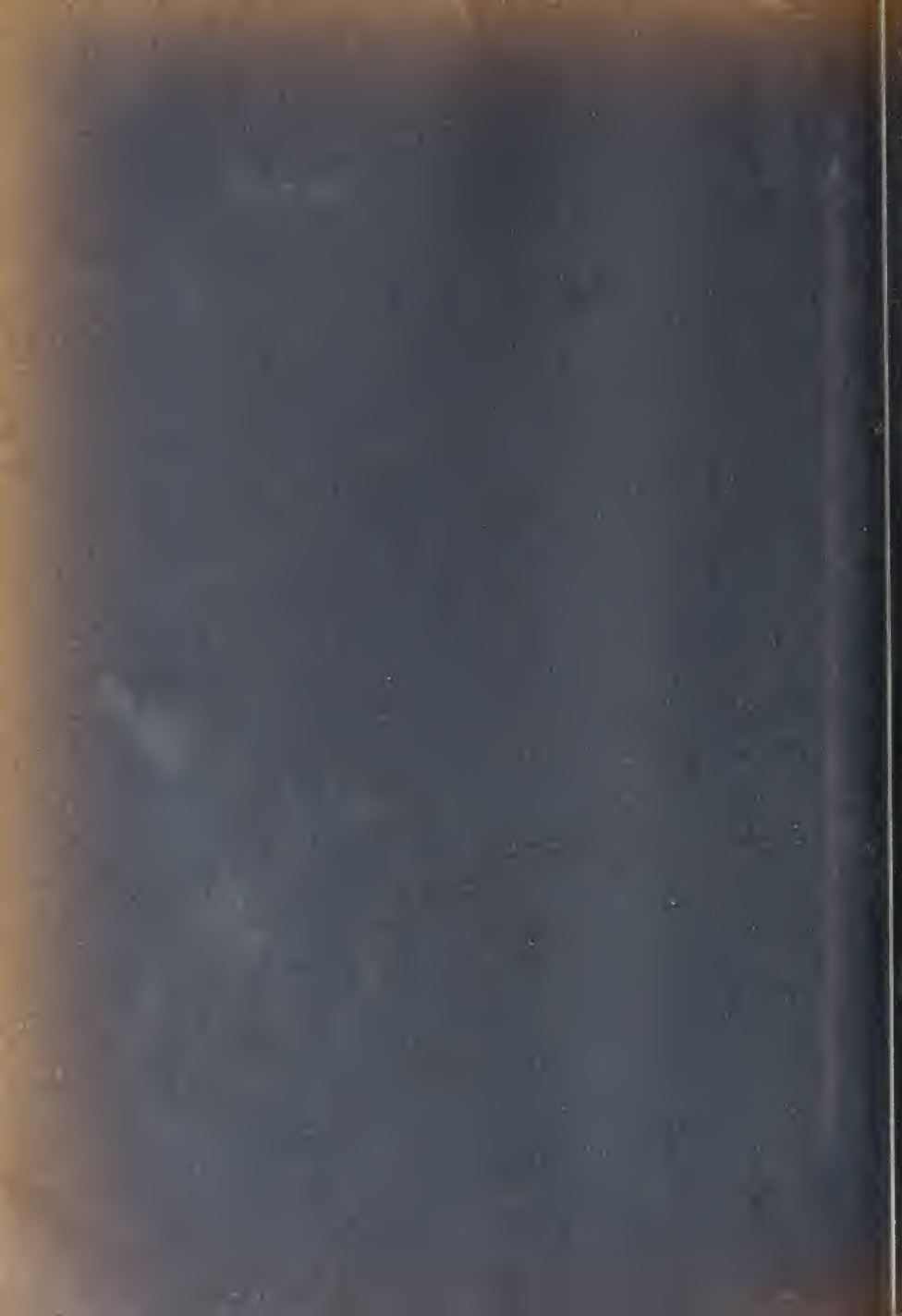
In quanto a Giuseppe de Nittis, è con meraviglia che si rileva che, malgrado la sua giovine età, egli, non soltanto appalesò la più spiccata ripugnanza pei rappresentanti dell'accademico insegnamento ufficiale, ma non subì nè per lungo nè per breve tempo, nè in molta nè in poca parte, l'influenza imperiosa del Morelli e del Palizzi, sovraneggianti fuori dell'Istituto di belle arti e che anche tra gli alunni di esso aveva saputo conquistare parecchi accoliti.

Fu per indomita indipendenza di carattere, per spiccata tendenza autodidattica, ripugnante da ogni estranea influenza, per spiccata antipatia d'indole estetica contro i varii dominatori del partenopeo mondo delle arti belle o piuttosto per la vivace energia di una incipiente originalità novatrice di visione della realtà?

È probabile che tutti gli elementi che sono venuto or ora enumerando contribuirono più o meno al giovanile atteggiamento di pugnace ribellione assunto dal De Nittis ed al fermo suo proposito di battere una via non prima percorsa da altri. In ogni modo, un tale proposito ed un tale atteggiamento richiamano, a distanza di un mezzo secolo, il nostro interesse, suscitano la nostra simpatia e si fanno da noi ammirare, perchè, specie in contrasto al servilismo degli uni ed al fanatismo degli altri, vi scorgiamo l'annunzio promettente di una spiccata individualità di uomo e di artista.

G. DE NITTIS: D'INVERNO.
(Fot. Crevaux)

GIUSEPPE DE NITTIS: LA DAME AU CHIEN.

GIUSEPPE DE NITTIS: IN UN PALCO DELL' OPÉRA A PARIGI (PASTELLO).

GIUSEPPE DE NITTIS: RITRATTO DELLA MOGLIE (PASTELLO).

(Propr. Comune di Barletta).

GIUSEPPE DE NITTIS: LUNGO LA SENNA (ACQUERELLO).

(Milano - Museo del Castello Sforzesco).

GIUSEPPE DE NITTIS: LE CORSE DI LONGCHAMPS.

(Propr. G. Bernheim

G. DE NITTIS: UN PONTE A LONDRA. (Fot. Crevaux).

Eppure l'ardimentoso Pugliese e coloro che a lui si unirono nel libero e diretto studio della natura, presentano, anche senza che si possa rilevare un'immediata derivazione ad un deciso proposito d'imitazione, più di un punto di contatto, sia nella ricerca dei motivi pittorici sia pel metodo impressionistico di lavoro all'aria aperta che Edoardo Dalbono argutamente definiva di *cacciatori al volo*, col delizioso acquerellista Giacomo Gigante e cogli altri componenti di quel gruppo di amabili paesisti che il Villari denominò *Scuola di Posillipo*, i cui meriti non comuni di sincera semplicità d'ispirazione attinta dal vero e di elegante grazia di esecuzione dovranno essere assai più apprezzati dai posteri che dai contemporanei.

I.

Malgrado il suo carattere sbarazzino e malgrado le sue spavalde pose ribelli, l'espulsione dall'Istituto di belle arti, avvenuta nel giugno 1863, dovette abbruciare non poco all'amor proprio, oltremodo sensibile, del giovane Barlettano, tanto più che aspre rampogne non gli mancarono di sicuro da parte del suo fratello e tutore.

Il certo è che, mentre nella mente andava maturando il proposito di pigliarsi una trionfale rivincita col partecipare, l'anno sussegnente, al concorso pel pensionato di Firenze, egli abbandonò, di punto in bianco, il piccolo studio preso in affitto nei vasti locali del vecchio convento delle Fosse del grano, i quali, sgombrati dai frati, erano stati invasi da una legione di pittori e di scultori, e si allontanò da Napoli per rifugiarsi, indispettito e scontroso, in alcune stanzette della parte più alta dell'abolito Palazzo Reale di Portici.

L'indole sua gaia e spensierata e l'indomabile sua ambizione artistica non tardarono però a ottenere di nuovo il sopravvento. La calma rientrò a poco per volta nell'animo suo esasperato ed egli fece ritorno, con rinnovata foga, al lavoro, che, d'allora in poi, doveva essere per lui spontaneo ed indipendente al cospetto della natura ed in immediato ed assiduo rapporto con essa, proprio così come l'aveva sempre agognato e come rispon-

deva alle esigenze della sua individuale visione d'arte.

Durante mesi e mesi, anzi, per essere più precisi, durante il corso, quasi ininterrotto, di circa quattro anni, cioè dalla seconda metà del 1863 alla prima metà del 1867, egli, sia che si trovasse a Portici, sia a Napoli od a Barletta, a cui amava ritornare di tratto in tratto, uscì, salvo che il mal tempo recisamente lo vietasse, ogni giorno, nelle prime ore del mattino, in dimessa tenuta di lavoro, portando ad armacollo una cassetta che, oltre a una piccola tavolozza, a qualche pennello ed a pochi tubetti di colore, conteneva cinque o sei tavolette per dipingervi su ad olio.

Così equipaggiato, girava in mezzo alla campagna, lungo la spiaggia del mare e su e giù per le ripide pendici del Vesuvio e, appena trovava un cantuccio di paesaggio che gli andava a genio, un effetto di luce od un partito di nuvole che lo colpiva od anche un gruppo di figure che lo interessava, egli accostavasi e tentava di fissare, con vivace prontezza di pennellata, su una delle sue tavolette lo spettacolo che aveva richiamato l'attenzione dei suoi occhi e l'interesse della sua mente.

Mercè questo quotidiano esercizio, in cui la perseveranza veniva riscaldata da una bella fiamma di entusiasmo, Giuseppe de Nittis, non soltanto sorpassò ben presto le oscitanze e le deficienze del primo noviziato di pittore ad olio, ma rassodò e in pari tempo sveltì le sue qualità tecniche e sviluppò sempre più le native sue attitudini di osservatore schietto spontaneo ed acuto del vero.

Fu così che, nella primavera del 1864, egli, conscio dei progressi fatti in breve tempo, non si peritò, benchè appena diciottenne, di mandare alla terza mostra della « Società Promotrice di Belle Arti Salvator Rosa » due minuscole scene di paese, ad ambedue le quali impose per titolo *L'avanzarsi della tempesta.*

Accettate dalla Giuria, ma collocate in alto di una delle pareti della sala nella quale la Commissione ordinatrice usava riunire le opere che le sembravano di ordine inferiore, se non addirittura scadenti, quei due quadretti non erano, di sicuro,

G. DE NITTIS: LA « NATIONAL GALLERY » A LONDRA.
(Propr. del pittore F. Flameng - Parigi).

destinati nè a suscitare l'ammirazione del gran pubblico nè ad accaparrarsi i suffragi degli artisti, dei critici e degli amatori napoletani, di cui, con la loro delicata sobrietà di visione e di fattura, rivelante di già un originale temperamento di pittore, essi contraddicevano le abitudini ottiche e le aspirazioni estetiche.

A ricompensare ad usura il giovanetto pittore dell'indifferenza generale con cui era stato accolto il suo primo presentarsi in una pubblica esposizione, valse l'encomio pieno e caldo che gli venne da Adriano Cecioni, uno scultore toscano di carattere alquanto bisbetico ed aggressivo, ma di gagliardo ingegno e di non comune acume critico, il quale, in quell'epoca, trovavasi a Napoli in qualità di pensionato dell'Accademia di Firenze.

Avendo posato a caso lo sguardo su di uno dei due paesaggetti del De Nittis d'intonazione grigia fine e delicata, il quale rappresentava una pianura divisa da un largo fiume ed attraversata in alto da uno stormo di uccelli su di un cielo temporalesco, il Cecioni venne subito attratto dall'aspetto onesto e modesto di esso, in pieno contrasto con la pittura sfacciata che trionfava tutt'intorno, tanto da fargli l'effetto, secondo quanto egli medesimo ebbe in seguito a scrivere, di una donna per bene in un luogo di perdizione. Dopo averlo guardato a lungo, si rivolse a coloro che gli stavano d'intorno ed esclamò, con l'esagerazione che amava mettere tanto nella lode quanto nel biasimo: « Sono « persuaso che in tutta l'esposizione non vi è un « quadro che valga altrettanto! »

E quando, di lì a poco, gli venne presentato l'autore, lusingato e commosso da tale inatteso scatto di entusiasmo, egli aggiunse, alzando il tono della voce: « Siate pure sicuro che un altro « anno i primi a farvi gli elogi saranno quelli « stessi che hanno posto il quadro fra gli scarti! »

Il vaticinio di successo contenuto in queste parole, che erano state pronunciate con una certa enfasi ma anche con accento di profonda convinzione, si avverava, benchè non proprio nella forma indicata dal Cecioni, nelle susseguenti due mostre della Promotrice partenopea del 1866 e del 1867. In esse il De Nittis espose quattro altri paesaggi, nei quali l'arte sua dimostrava di aver fatto nuovi sensibili progressi, sia per ferma nitida ed elegante sicurezza di segno sia per impressionistica efficacia

G. DE NITTIS: CHIARO DI LUNA. (Fot. Crevaux).

G. DE NITTIS: RITRATTO DI EDMOND DE GONCOURT (PASTELLO).

evocativa. Se dinanzi ad essi la sorda ostilità da parte del maggior numero dei confratelli napoletani, che lo sentivano troppo differente da loro per poterlo comprendere ed amare, non disarmò, le simpatie degli intelligenti e dei buongustai incominciarono ad accendersi in suo favore, tanto che Vittorio Emanuele II o, piuttosto, colui che era incaricato delle compre di Casa Reale, si indusse ad acquistarne due, *Un casale dei dintorni di Napoli* e *Una traversata negli Appennini*, per la pinacoteca del Palazzo di Capodimonte.

Durante questo periodo di tempo, in cui il suo talento si svolse, si rafforzò ed acquistò un carattere personale e durante il quale egli produsse più di un'opera interessante e che presentava già le delicate qualità della sua prima maniera, che meglio ancora potrebbe definirsi sua maniera italiana, Giuseppe de Nittis ebbe due inseparabili compagni di lavoro e due fedeli amici in Federico Rossano ed in Marco de Gregorio. Entrambi, pure essendo di varii anni meno giovani, ne subirono l'ascendente, appena entrarono in affettuosa dimestichezza con lui, e ne riconobbero senza difficoltà la grande superiorità artistica.

Incoraggiati, incitati ed animati di argomenti teoretici dal Cecioni, che li incantava e li esaltava con la sua loquela fluida efficace e toscanamente precisa e forbita, i tre giovani osarono mettersi in aperta lotta con le tendenze e con le abitudini sovraneggianti nella società artistica napoletana sotto gli auspicii del romanticismo morelliano e del verismo palizziano e formarono il primo nucleo di quel gruppo di liberi rapidi e schietti osservatori e riproduttori all'aria aperta delle scene della natura, a cui appartennero Raffaele Belliazzi, Alceste Campriani, Antonino Leto, Camillo Amato e due o tre altri e che ebbe, di lì a qualche anno, il battesimo di *Scuola di Portici*, trasformato poi sarcasticamente in *Repubblica di Portici* da Domenico Morelli, il quale non fu mai nè benevolo nè indulgente verso coloro che non si piegavano volonterosi alla sua autocrazia.

Assunto che ebbero l'atteggiamento di ribellione, i dissidenti, che in tempi più prossimi a noi si sarebbero chiamati secessionisti, non si lasciavano sfuggire mai l'occasione per proclamare il loro programma che si riassumeva nella diretta impressione del vero e nella sapiente distruzione del co-

lore e per fare la loro propaganda demolitrice contro i due santoni della scuola pittorica napoletana.

Ecco De Nittis, con la sua parlantina napoletana colorita e mordace, proclamare che Morelli era un pittore *spudorato* e che i suoi quadri, *co' tutti chilli cuìurilli*, sembravano voler fare la concorrenza alla vetrina di Madonna Poma, celebre fornitrice delle eleganti signore napoletane di quei tempi, che aveva un notissimo negozio di mode in via Chiaja. Poi soggiungere, passando a Palizzi, a cui egli proclamava essere di gran lunga superiori Giacinto Gigante e Gonsalvo Carelli : « *E Don Filippo che se crede ca pecchè fa i pile d'e crape con li pennielli barbare ha trovato 'a strada d'u vero !* »

Cecioni si contenta di ridere ed applaudire, ma *Marchetiello*, chè così veniva confidenzialmente chiamato dagli amici Marco de Gregorio, si eccita e, facendo la voce grossa, esclama : « Ma, perdio ! « la prepotenza di questi signori che si vogliono « imporre ad ogni costo deve pure finire una « buona volta ! »

Mite e conciliativo, Rossano cerca d'intervenire, facendo osservare che un certo talento bisogna pure riconoscerlo a quei signori, ma De Nittis, De Gregorio e Cecioni gli danno sulla voce, dichiarando che non si può e non si deve riconoscere alcun talento, alcuna serietà ed alcuna onestà a coloro che disdegnano l'impressione dal vero per compiacersi nella mercantile virtuosità del pennello.

Egli, scrollando le spalle, tace, mentre il Dalbono, che pure aveva viva simpatia ed affettuosa amicizia per De Nittis, conosciuto sui banchi dell'Istituto di belle arti, e che frequentava i dissidenti, senza però condividerne le idee, protesta vivamente, secondo conviene ad un entusiastico ammiratore di Morelli, e poi scappa via, indignato e scandalizzato da quelli che non potevano non sembrargli giudizii blasfematorii.

Certo, accanto ad una parte di vero, in quei severi apprezzamenti su Morelli, su Palizzi e sui loro seguaci vi era molta parte di esagerazione e d'ingiustizia, però, pei giovani che s'iniziano all'arte e che si propongono di dirvi una parola nuova e sentono di poterla dire, certe esagerazioni e certe ingiustizie contro i loro predecessori sono, così come la loro recisa e violenta intransigenza estetica, non soltanto inevitabili, ma necessarie e talvolta anche utili.

VITTORIO PICA.

G. DE NITTIS : LA SENNA.

(Fot. Crevaux).

LETTERATI CONTEMPORANEI: FEDERICO MISTRAL.

UANDO Federico Mistral aprì, or sono ottantaquattro anni, gli occhi alla luce, un sole luminoso gli apparve. Era il sole dell'antica Provenza che, dopo un sogno di secoli, tornava ad affissarsi con novo lume sulle pupille incoscienti di una creatura provenzale, quasi lo urgesse il desiderio di ritrovare un degno celebratore della sua luce.

Federico Mistral dovè certo sentirne fin nel profondo gli strali possenti; poichè, già fanciullo, correndo le dolci terre della sua patria ebbro di sole, di vita, di amore, egli ebbe la possibilità di percepire le bellezze della Provenza, nel cui cuore millenario palpitano tuttora le arterie meravigliose di una gloria.

La terra che sostenne gli ardori e le mollezze dei Fenici e dei Greci, che accolse pronuba la vittoriosa ala romana, latinizzandosi, vibrando come persona, al tocco magico della potenza costantiniana, ha ancora lungo i dossi, sulle rive del Rodano, sulle balze dei monti trascorrente il brivido di un'alta e superba vita. Il poeta che vi nasce, se ha forti i garretti e nell'anima la vera ala del bardo, non può non cantare quel sole e quella gloria.

No, esso non sarà un poeta senza patria: ma sarà necessariamente un provenzale.

FEDERICO MISTRAL.

La lingua d'*oc* armoniosa, molle, meridionalmente espressiva, dovrà essere la sua lingua: e tutto che vibra e si muove sulle pianure digradanti che sulla sera rosseggiano di beatitudine, strette nel raggio estremo che vien di ponente, dovrà divenire materia di canto.

Le canzoni dei troveri che ivi pigliavano vita e armonia per correre erranti paladini dell'arte il mondo intero; le ballate campagnuole che accompagnano il correre delle spole nei casolari, che completano il ronzare delle macine nei vasti molini, che aiutano il seminatore e il mietitore nella loro lenta fatica: tutto s'estolle e s'intona per il poeta che dovrà nascere.

Il bimbo meraviglioso nasce a Maiano, un piccolo villaggio tutto di sole, di canti e di ardori.

Una città gli è vicina, Arles; una quasi metropoli, Marsiglia, gli sorride di lontano coi suoi campanili medioevali, con le sue torri che ricevono in pieno l'onda del vento marino e la dispartono.

Maiano è un piccolo borgo; ma quante memorie esso serba di leggenda; e quante di sogno! Il portentoso fanciullo ne percorre le piccole vie e giuoca e si sollazza senza sapere che quei giuochi gli rivivranno poi dentro, nell'età matura, come elementi di lirismo.

Egli riceve in sè

tutte le armonie della lingua parlata: e dai casolari, dalla chiesa, su cui il campanile a pinnacolo sovrasta con l'aspetto e con la voce pacatamente bronzea, partono continue e calde le voci millenarie ch'egli poi dovrà fondere nel verso.

Par quasi che tutto si sollevi, in quegli anni,

IL POETA PRESSO LA COLONNA DELLA CROCE A MAIANO.

per virtù di una volontà superiore: la quale faccia rivivere nella parola dei vecchi, nello strambotto dei giovani, in tutte le manifestazioni vitali delle cose e degli uomini, le vibrazioni ivi, molti secoli innanzi, trascorse.

Il poeta giovanetto entra nelle case degli umili lavoratori, ne ascolta i racconti, procede pei campi, dove il contadino riattiva gli umori della terra madre e ne raccoglie i sani frutti: e senz'altro egli comincia a cantare.

* * *

Comincia a cantare d'amore. È giovane, è bello, è prestante.

Ha l'anima vergine, chè non sono ancora entrati in lui i dubbi della letteratura, le ansie della forma, i turbamenti della gloria.

Come l'usignolo che vola da pioppo a pioppo e qui getta un trillo e là una nota, ma che non s'acconcia ad un lungo canto finchè non ha trovato l'albero che più gli convenga o la rama che più gli sembri acconcia, così Federico Mistral non si abbandona alla voluttà di un poema finchè non trova il cantuccio da cui far muovere la sua pioggia di gorgheggi.

Quel cantuccio glielo offre la sua stessa Maiano. Dopo averlo cercato altrove, a Marsiglia e ad Arles, ad Avignone e a Parigi, egli raccoglie infine le potenze della sua gola nello stesso paese dove nacque e udì, per la prima volta, sciogliersi un canto d'amore.

Ma questo non avvenne subito e improvvisamente. Per sentire la vera atmosfera di Maiano, per afferrare in tutta la sua bellezza il ritmo logico della sua terra, per possedere tutta la gamma dei colori e dei suoni provenzali, egli dovè prima sentire altri canti, vivere altri amori, udire altri linguaggi. Il suo esilio dalla patria, esilio di studio e di focosità giovanile, fu breve. Ma solo dopo una pausa, dopo una lontananza, egli sentì, ritornando in patria, più forti le sensazioni che questa gli dava; più forti e più sicure.

Quello che prima aveva intravvisto o a pena veduto, gli si palesò, dopo, con tutta chiarezza; quello che prima aveva a pena udito, egli percepì, ritornando, in tutta la sua precisione e nettezza. E nacque Mirella.

Mirella, essendo a Maiano, egli l'aveva incontrata assai volte. Forse s'erano guardati, inconsciamente colpiti entrambi da una di quelle voluttà spirituali che nascono inavvertite e improvvise. Mirella erano tutte le belle e sane fanciulle di Maiano. Ma egli non le avrebbe personificate e beatificate d'amore, se non si fosse trovato lontano dalle siepi e dai torrenti della Crau.

Gli bisognò vedere d'appresso donne d'altri luoghi, udire diversi linguaggi, osservare altri costumi, per sentirsi toccato e vinto dal ricordo delle creature provenzali.

Le quali, a poco a poco, gli si assommarono

nella fantasia: e tutte dettero di sè alla dolce creazione. Taluna si spogliò della voce d'oro; tal'altra degli occhi profondissimi, tal'altra delle belle mani. Parve a Federico Mistral, nel sogno, che tutta la Provenza si porgesse a lui quasi a dirgli:

— Prendi, o poeta, tutto che ti occorre. Spoglia ciascuno di noi del suo maggior vanto e fanne corona alla tua creazione.

A lui sembrò certo non sogno, ma realtà questa sottomissione: e, pur lontano, rapì con la fantasia a varie fanciulle, i lor pregi migliori; a varii fiori, i loro profumi più intensi; a varie cose, luoghi e paesaggi, i loro colori più accesi.

Tutte queste bellezze adunò, essendo lontano; poi, quando la visione del poema gli parve ferma, tornò ad abbeverarsi alla fonte, in Provenza.

Ma non si mostrò. Non volle imbattersi ancora nelle creature che aveva derubato con la fantasia; non con i luoghi che aveva sottomessi al suo divino bisogno. E, chiuso nella sua villa, attento solo alle proprie vibrazioni ed emozioni intime, cantò. Oh, quale tremore nella giovane mano, allora che fu scritta questa prima strofe armoniosa:

LA CASA DI MISTRAL A MAIANO.

LA CHIESA DI MAIANO.

> Cante uno chato de Prouvènço.
> Dins lis amour de sa jouvènço,
> a travès de la Crau, vers la mar, dins li bla,
> umble escoulan dóu grand Oumèro,
> iéu la vole segui. Coume èro
> rèn qu'uno chato de la terro,
> en foro de la Crau se n'es gaire parla.

* * *

Mirella nacque così, tutta d'impeto, come quella che aveva già suo luogo e sua vita nel cuore del poeta. Il quale aveva esitato a scrivere nella sua lingua, quasi temendo ch'essa, dopo tanti secoli di silenzio, non potesse andar più pel mondo, come un tempo, a dilettare le corti. Certo non a dilettare le corti ora sarebbe andata Mirella. Ella era troppo giovine e troppo pura per correre paesi a lei ignoti e dire la sua lunga istoria tutta di amore, ma assai più di dolore.

Mirella timida e bianchissima sarebbe entrata non con la strofe cantata nei cuori di tutte le donne e di tutti gli amatori e le amatrici del mondo: ma entrerebbe a narrar la sua storia quasi persona viva e clamante nel libro e col libro.

La lingua dell'*oc* rivelò ancora la sua potenza; e Federico Mistral ebbe la gioia di vedersi letto,

di sapersi amato, quando già gli pareva di aver errato, scrivendo in dialetto.

Dialetto? Il parlare *romanzo* con le sue radici prettamente e sanamente latine, con il suo passato classicamente puro, non è un dialetto. È una lingua

COSTUME PROVENZALE.

che, come ebbe, così dovrà sempre avere una sua peculiare letteratura.

Ed ecco, dopo il tentativo di Mistral, che il successo ha coronato poeta, sorgere una vera scuola provenzale, nascere nuovi poeti. Il Felibrismo si afferma come scuola e come associazione di creatori in rima. Risorge sulle rive del Rodano la vera arte del sirventese e del lungo poema a continuazione.

I menestrelli andranno ancora a ripetere nelle sagre classiche, i rapsodi svolgeranno ancora con alacrità le larghe trame sentimentali, mentre l'aria primaverile di Provenza tutta trema e rivibra nel suo cuore compatto e puro.

Mirella ha vinto tutte le esitanze, ha fugato tutte le timidezze di Provenza.

Ricantano sulla soglia le fanciulle, tornano a risuonare sulla sera, quando il crepuscolo s'è gettato con la sua calma tetra sull'ultima pennellata che il sole ha lasciato in cielo, gli strambotti e le sirventesi dei giovani amatori.

Dall'aia della sua casa di Maiano, il poeta Mistral ode quei canti: e gli si ripete interiormente la canzone di Magalì:

O Magalì, fanciulla idoleggiata,
metti la testa fuori del balcon,
e ascolta un poco questa serenata
de' violini e de' tamburi al suon.

Lassù le stelle tutte fuori son,
la brezza s'è calmata,
ma pallide le stelle si faran
allor che ti vedran.

Non più che vano murmure di fronda
le serenate tue soglio curar;
anzi, del mare dentro l'acqua bionda,
un'anguilla di scoglio mi vo' far.

O Magalì, se cerchi diventar
pesce che sta nell'onda,
io pescator di pesci mi farò,
e a pescarti verrò.

Oh! ma se pescatore ti farai,
che getta le sue reti in mezzo al mar,
uccello diventare mi vedrai,
e pei campi deserti svolazzar.

O Magalì, se cerchi diventar
uccello, e uccel ti fai,
io cacciator di uccelli mi farò,
e a cacciarti verrò.

Se co' lacciuoli tuoi vieni la vita
alle pernici e ai tordi ad insidiar,
mi vedrai diventare erba fiorita,
e dentro i prati andarmi ad occultar.

O Magalì, se cerchi diventar
fiore di margherita,
acqua chiara e lucente mi farò
e a bagnarti verrò.

Se ti trasformi in acqua trasparente,
in nube mi andrò tosto a tramutar,
a fine di poter velocemente
nelle lontane Americhe scappar.

O Magali, se cerchi di arrivar
all'Indie d'occidente,
vento marino tosto mi farò
e vi ti porterò. [1]

Triste e pur gaia canzone! Ma è l'eterno grido d'amore che si ripete: e pur non mutando negli effetti, esso ha trovato un'espressione nuova e un calore di movenze che altri consimili canti non hanno e non ebbero.

Si recano da lui, dal poeta amato e acclamato, a cui la Provenza tutta ha già elevato un monumento, le fanciulle della nuova generazione. Sanno a memoria, esse, la storia di Mirella. Ma Mirella, la vera Mirella non è più. Chiedono le fanciulle al Poeta:

— L'avete voi conosciuta?

E il Poeta, il largo cappello tirato sugli occhi, la candida barba sul petto, sorride. Le pupille bianche hanno ancora tutta la luce della giovinezza.

Egli dice alle fanciulle attente:

— Venite. Io vi mostrerò Mirella.

E le conduce con sè sull'alto terrazzo della villa. Spazia l'occhio sui greti, oltre i greti ed il fiume. Le Alpi, guardate, paiono impallidire sotto la luce ultima del sole.

— Mirella è qui e dovunque, osserva il Poeta. Mirella è la Provenza, Mirella sono queste pianure che si estenuano nel verde, Mirella è quel sole che muore, è quella vita che laggiù, dove quelle fanciulle contadine raccolgono foglie di gelso e cantano, si estolle.

— Un simbolo, dunque?

— No, non è un simbolo, il Poeta replica. È l'anima delle cose, è la vita stessa ch'io ho cantato. Mirella è il poema dell'amore e della vita.

Nel verso armonioso e rotondo si muovono infatti affetti e sentimenti, passione ed odio. Il Poeta non ha preso un momento, ma varii momenti di vita e li ha fusi, li ha concertati, li ha personificati da maestro.

Ma dicesi in Provenza che Mirella sia stata. E chi afferma ch'ella fosse supremamente bella e chi la dice una creatura spoglia d'ogni vezzo e sol capace di un meraviglioso amore.

Il Poeta non sa dirsi dove sia il vero. Egli ha compiuto il suo ufficio con la divina incoscienza del genio ed ora Mirella è per lui una creatura di vita, anco se non la si possa collocare nel tempo.

(1) Traduzione di Mario Chini. (Ediz. Treves, Milano).

— Mirella vive dal giorno in cui diventò poema, osservò un *homme de lettres* francese, entrando dalle bocche del Rodano e sostando nella terra dell'*oc*.

E il Lamartine:

— Mirella è un paese fatto libro.

« Un paese fatto libro » cioè la Provenza la quale parla attraverso il lirismo di Mistral, la

MIRELLA — STATUA DI A. MACIE.
(Arles, presso la Chiesa di Ste. Marie de la Mer).

Provenza che si rivela in tutte le sue luci e, sì, anche in tutte le sue ombre. Il viaggiatore che entra in Provenza prova infatti questra strana sensazione. Sente, mentre sulle *gares* affollate si rumoreggia, di riconoscere nel paesaggio, nell'aspetto delle case, e, direi, nei riflessi del sole, cose e luoghi che già ha toccati con i suoi sensi e con la fantasia.

Il lettore di Mirella entra in Provenza con nelle orecchie le ciancie delle sbozzolatrici, con nelle

O Magali, ma tant amado,
mete la tèsto au fenestroun!
Escouto un pau aquesto aubado
de tambourin e de viéuloun:
es plen d'estello aperamount,
l'auro es toumbado,
mai lis estello paliran
quand te veiran
(Mirèio, cant III).
F. Mistral

AUTOGRAFO DI F. MISTRAL.

pupille il desolato squallore della *Crau*. Questa pianura è ormai per gran parte letificata dall'opra agricola; ma c'è sempre qua e là, dove non sono borghi e fattorie, una povertà di vegetazione che impressiona. Sassi dappertutto; torrenti che lasciano nella scia loro ciottoli di pietra rotondi ed enormi; e arbusti dispersi che allungano le scheletriche rame verso il sole come a chiedere un poco di verde ed una zolla smossa.

La Provenza non è tuttavia così uniforme come sembra. Mentre da un lato si profilano i monti, dall'altra la cinge il mare: e la pianura che si accosta alla montagna è tutta calda di vita boschereccia e di coltura minuziosa.

Mirella si specchiò nel mare o ebbe per sè la carezza dei boschi? Visse ore di sole nella *Crau* o fu tutta delle ombre dei boschi?

Mirella è nata e vissuta nella *Crau*; ed essa non ebbe origini lussuose. Fu una povera contadina, oh certo: e il suo amore, il suo dolore non s'aspettavano una celebrazione immortale.

* * *

Maiano, il piccolo villaggio di Mistral, non la ricorda forse più. Nelle sue viuzze, nella sua chiesa dove nel 1830 Federico Mistral con semplicità borghigiana fu battezzato, non c'è nulla che parli di Mirella. Eppure quei gradini di pietra che sporgono dai casolari, quell'odor di bucato che sul mattino evapora; quelle donne che scendono per l'acqua con la cuffietta candida e civettuola sul capo, quegli uomini armati di vanghe e badili, quei tamburini che zanzareggiano nell'aria tranquilla... tutte queste visioni ed armonie sono le stesse che già deliziarono i lettori del poema.

E Mirella appare, con la cuffietta deliziosa, cinto di nastri l'omero snello, lieve di movenze, gli occhi ridenti e bellissimi. Appare, chè essa non è morta. È ancora nello sfondo del paese, nell'atmosfera assolata che a Maiano s'accoglie.

E la si segue con l'occhio. Essa canta e la sua è canzone d'amore.

> Ed ecco qua Mirella che va e viene
> dinanzi ai Bagolari. Vedo bene,
> fece Ilario, che mi hanno detto la verità.
> Su per i monti, giù nella pianura,
> non esiste nè in carne nè in pittura,
> nessuna, nessunissima creatura,
> che la uguagli per modi, per grazia, per beltà.
> (Trad. di M. Chini).

Fuori, oltre il paese, la ritroviamo presso una fonte. È un'altra fanciulla di Maiano, più bruna,

FEDERICO MISTRAL NEL 1909.

con lo sguardo meno bello ma più acceso. Essa ha una cuffietta modesta, ma i riccioli che escono verso il collo, quasi a ricingerlo, accolgono intensi bagliori.

Ha tra mano alcuni capi di biancheria e non si comprende se più la allieti il duro lavoro o l'effluvio della mattinata primaverile.

Non è Mirella?

Quel mattino la povera figlinola
se ne stava alla fonte sola sola.
Aveva rivoltate le maniche all'insù,
e badava a nettar i vasi della
cascina colla ruvida asperella.
Ah, santissimo ciel, com'era bella,
zampettante coi piedi bianchi nell'acqua blù.

(Canto IV - Trad. di Mario Chini).

* * *

E si ritorna al Poeta. Egli, che ha consacrato alla Provenza la sua intelligenza, la sua anima, la sua gloria, vive tranquillo e sereno i suoi ultimi giorni. L'aspetto è di persona florida: ed egli ha ancora nelle membra e negli occhi una vitalità fiorente. S'indovina in quella fronte vasta una volontà forte; ma nelle pupille gli si legge al disopra della volontà ed oltre tutto, una potenzialità emotiva immensa e profonda. E si pensa ch'egli debba avere molto amato; che tutta la sua vita, anzi, debba essere stata un grido solo: grido di gioia piena e di ardore inestinguibile.

Quest'Uomo, a vederlo, non rivela, e nelle sembianze e nei modi, il letterato. Par quasi che egli non abbia dovuto sorpassare le ansie della forma, i tumulti della creazione: e che il suo canto, la sua poesia, gli siano sgorgati dall'anima senza sforzo e, sopratutto, inscientemente.

Egli è davvero il Poeta fanciullino, come il nostro Pascoli diceva: il Poeta che riceve in pieno i colpi della vita, lasciandosi distruggere tutta l'anima dal fuoco della poesia; ma che, oltre l'anima, nulla di Lui resta freddato e predato. Ecco ch'Egli sorride: e il suo sorriso s'accomuna al sorriso del paesaggio di Provenza su cui il sole del pomeriggio lascia cadere a miriadi i suoi raggi; ed

LA TOMBA DI MISTRAL A MAIANO.

una musica di piffero che si leva da una casa lì presso (è un fanciullo che prova le sue prime note?) compie ancora una volta il gran quadro, quello che nasce spontaneo e non combinato dai puri elementi della natura madre.

MARIO PUCCINI.

L'articolo su Mistra' era già composto, quando è corsa per tutto il mondo la triste nuova della morte dell'Autore di *Mirella*. Egli, pochi giorni fa, si era compiaciuto con me in una lettera bella ed energica del risveglio delle forze italiane e dell'ardimento dei giovani scrittori d'Italia. Scriveva ancora con mano ferma ed àlacre. La morte ha, d'improvviso, fermati e quella mano e i battiti di quel grande cuore. Povero Poeta! Egli non vedrà più, con l'alba, incielarsi sulla sua Provenza il grande occhio del sole. Senonchè il suo spirito è così presente e vivo nelle pianure della Crau che nessuno lo crederà scomparso.

M. P.

ARTE RETROSPETTIVA:

DOMENICO THEOTOCOPULOS (IL GRECO).

FU nel tumulto della battaglia di San Quintino che a Filippo II venne un nostalgico desiderio di pace e soccorse la visione d'un chiostro solitario, fuori del rumore del mondo, difeso da muraglioni e da torri siccome un fortilizio. La vittoria delle armi aveva sorriso ad Emanuele Filiberto di Savoia. Filippo II era uscito in campo quel giorno tardi e pigramente, punto dal rimorso che l'artiglieria avesse abbattuto una chiesa dedicata a San Lorenzo. E per riparare allo sfregio fatto per necessità di guerra, per soddisfare il nuovo desiderio d'uno spirituale rifugio, per distrarsi dall'impressione sconcertante venutagli dall'abdicazione di Carlo V, piuttosto che per celebrare la vittoria di S. Quintino, Filippo II fece voto, in quello stesso agosto del 1557, d'erigere un grande monastero in onore del soldato e martire San Lorenzo. Il monastero votivo venne costruito subito dopo, nel *real sitio* dell' Escorial, con proporzioni architettoniche così smisurate da incutere reverenza e timore.

Quando Domenico Theotocopulos, detto il Greco, giunse a Toledo, Filippo II aveva da poco fatto trasferire la corte a Madrid, per trovarsi più da presso al chiostro prediletto dell' Escorial. Il Theotocopulos non vide quindi il fasto della monarchia, ma ritrovò invece, ben impressi da per tutto, i segni d'una spiritualità religiosa imposta con furore piuttosto che con fervore. Le lapidi arabe, che ricordavano la sovranità del Califfo di Córdoba, erano state sostituite con epigrafi che invitavano a professione di pietà cristiana; i cittadini toledani piegavano la fronte sotto il fiero rigore dei Re Cattolici, che ricordavano ad ogni ora come l'osservanza delle pratiche religiose si sarebbe persuasa anche coi mezzi violenti; la fama di Filippo II, l'assistente del pauroso Tribunale della Fede, confermava le parole dei veneziani Morosini e Vendramin, che gli avevan rimproverato di non aver mai fatto uso della divina prerogativa dei monarchi, la clemenza, e gli avevano conferito il titolo grazioso di Padre dell' inganno.

D. THEOTOCOPULOS: AUTORITRATTO — MADRID, MUSEO DEL PRADO.

In questa mistica Toledo giunse il Theotocopulos dopo aver attraversata la radiosa Italia del Rinascimento, dopo di essersi indugiato fra le glorie sontuose di Venezia e di Roma, e vide l'estetica pittorica esauritasi oramai nei fiamminghi, mentre l'etica religiosa teneva dominio su tutte le cose. Egli, venuto dalla terra di Tiziano, s'incontrava qui in Santa Teresa, dedita ad una letteratura di trascendenza. Aveva lasciato un paese dove la vita era intessuta ancora di gioie pagane, dove un lieto sorriso gettava

D. THEOTOCOPULOS: IL SEPPELLIMENTO DEL CONTE D'ORGAZ (PARTICOLARE).

TOLEDO, CHIESA DI S. TOMÉ.

(Fot. Anderson).

un florido ricamo su quelle anime francamente e spensieratamente latine, e si ritrovava in un altro paese tanto diverso, grave di tristezza, grave di sogni, aspirante ad una perfettibilità sopra i cieli.

Poichè l'arte del Theotocopulos si compenetrò tutta, durante la lunga dimora in Ispagna, di questa peculiare condizione dell'anima di Castiglia, così da riuscirne l'uomo più rappresentativo, non è inopportuno questo richiamo, che valga come di cornice al profilo che andiam disegnando, nell'occasione del terzo centenario del pittore misterioso.

* * *

Pittore misterioso è chiamato il Greco in Ispagna e fuori: misterioso per il molto di ignoto che circonda le sue origini, misterioso per la stessa sua espressione d'arte.

D. THEOTOCOPULOS: IL SOGNO DI FILIPPO II — ESCURIALE. (Fot. Laurent).

Nacque nell'isola di Creta, in cospetto del sonante mare ellenico, ma non conosciamo nulla intorno alla sua nascita, la sua famiglia, la città che gli diede i natali. Si affaccia, per la prima volta alla storia, in Italia verso il 1570, giovane ventenne che s'è formato alla scuola dei maestri veneziani. È appunto del 1570 (a' di 16 di novem-

bre) una lettera del miniaturista don Giulio Clovio, che raccomanda al cardinale Alessandro Farnese « un giovane Caudiotto discepolo di Titiano, che a mio giuditio parmi raro nella pittura et, fra l'altre cose, egli ha fatto un ritratto da se stesso, che fa stupire tutti questi Pittori di Roma ». Nella quali due sono oggi custodite nel Museo Nazionale di Napoli. L'una di queste opere rappresenta un giovine popolano che, soffiando su d'un carbone affocato, tenta d'accendere una candeletta, l'altra è il ritratto del protettore del Greco, don Giulio Clovio. Fino a pochi anni or sono le due

D. THEOTOCOPULOS: IL SEPPELLIMENTO DEL CONTE D'ORGAZ TOLEDO, CHIESA DI S. TOMÉ.

lettera del Clovio, che è riportata per intero a pag. 270 del III volume degli « Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le Provincie modenesi e parmensi », pubblicati da Amadio Ronchini in Modena nel 1865, non viene fatto il nome del Greco, ma non v'ha dubbio che si tratti di lui per la corrispondenza dell'età e per le pitture lasciate in dono ai Farnese, e delle tavole erano attribuite al Clovio stesso. Fu il Justi che per primo identificò il Greco nel « giovane Candiotto », e stabilì la precisa paternità delle tavole farnesiane, scoprendo nel ritratto del Clovio la firma in caratteri greci dell'autore. Ma tanto il quadro di genere che il ritratto del Museo Nazionale non danno ancora la misura del pittore: sono due buone opere d'un artista di scuola ve-

D. THEOTOCOPULOS: IL SEPPELLIMENTO DEL CONTE D'ORGAZ. PARTICOLARI — TOLEDO, CHIESA DI S. TOMÉ. (Fot. Anderson).

neziana, che ha appreso da Tiziano e dal Tintoretto. La personalità del Greco si rivela invece più nettamente nel *Miracolo del cieco* della Galleria di Parma, firmato δομήνικος θεοτοκόπουλος κρὴς ἐποίει, e nel *Cristo sul Calvario* della raccolta dei principi del Drago in Roma, firmato δομήνικος θεοτοκόπουλος κρὴς ἐποίει. Una zona d'influenza del Greco pure si avverte, sul finire del secolo XVI, in Sardegna ed in Sicilia, per le relazioni che le due

D. THEOTOCOPULO: IL SEPPELLIMENTO DEL CONTE D'ORGAZ. PARTICOLARE — TOLEDO, CHIESA DI S. TOMÉ. (Fot. Anderson).

isole avevano con la Spagna. Ma è certo che l'arte del Greco non può esser ben compresa in Italia, dove le carni livide, le mani allungate, i piedi che sfiorano la terra, gli atteggiamenti d'astrazione profonda, le ombre cupe degli sfondi in tumulto, poco dicono all'anima nostra. Quanto fu ripetuto circa il « Greco folle » può accogliersi con molta facilità e con un certo senso logico in Italia, poichè egli rappresenta quivi un anacronismo, una stravaganza, con le tormentate anime delle sue pitture. Ma ciò che appare fuori del tempo e pazzesco, rispetto alle condizioni d'Italia, è invece normale e rispondente ed intuitivo nel rispetto della Spagna di allora.

* * *

Contemporaneo del Greco era Cervantes, che appunto in Toledo, nell' « Osteria del Sangue », scriveva *Galatea* e *La ilustre fregona*. Ma quella larga vena d'umorismo a cui il Cervantes attinse, fluiva nascosta fra gli sterpi, ignota ai più. C'era una tristezza amara, che poneva il suo sigillo sulla razza inquieta ed inquietante dei castigliani. Sembravano tutti stanchi della vita terrena. Sotto il giustacuore di velluto, di sotto alle trine, nelle cappe di broccato e di terzopelo, palpitava un'angoscia mortale, l'angoscia del corpo infermo, misurata al ritmo del sangue, che pulsa, che batte come un oriuolo implacabile fino a che non sarà venuta l'ultima ora. Quest'ultima ora non era attesa con sgomento. Tutte le creature fatte eterne dal pennello del Greco mostrano un vivo desiderio che la vita terrena passi, e succeda quindi l'altra

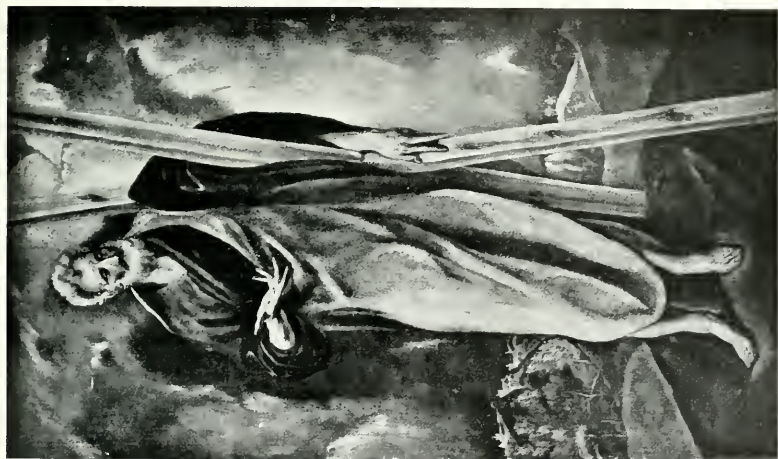
D. THEOTOCOPULOS: S. MAURIZIO ED ALTRI MARTIRI — ESCURIALE.

(Fot. Laurent)

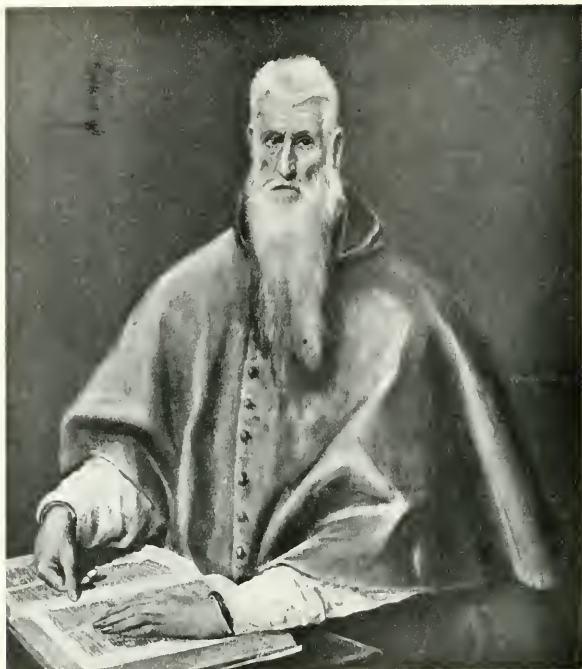
e più alta vita. I cavalieri del Greco credono nel domani celeste, dirò di più, vedono tutti con chiara luce questo domani, sono personaggi abituati oramai a vivere nella contemplazione beata che li

D. THEOTOCOPULOS: S. BERNARDINO (*) — MADRID, MUSEO DEL PRADO. (Fot. Anderson).

conforterà più tardi. Portano la cappa e la spada con la stessa umile dignità con che porterebbero il saio e la croce. Ma anche il saio a costoro parrebbe grave. Anche le spoglie corporee. Sono insomma creature, queste, che vorrebbero uscire di loro stesse, libere da tutti i legami, per volare verso l'alto.

Il Greco preferisce dipingere i corpi appena velati o ignudi. Ed i corpi ignudi egli sveste di carne quanto può. Guardate *Gesù in croce*, o la *Resurrezione*, o la *Trinità*, o il *Battesimo di Cristo* in quella sala allungata del Museo del Prado, dove le tele del Greco stanno opportunamente, fra il contrasto delle opere pletoriche di colori e di vita

D. THEOTOCOPULOS: S. ANDREA — MADRID, COLLEZIONE PRIVATA.
(Fot. J. Lacoste, Madrid).

D. THEOTOCOPULOS: S. PIETRO — ESCURIALE.
(Fot. Anderson).

di Tiziano e di Rubens, all' ingresso della sala di Velasquez, come nella sagrestia tranquilla e silenziosa che antecede il tempio dalle navate superbe. Quella fu carne, ma ora non ne ha che le vestigia: una nuova struttura organica pare che or abbia sostituito l'architettura ossea e le fascie muscolari. Le braccia s'allungano, le mani si snodano, il colore che è d'intorno. Si direbbe che in essi anche il colore, come il calore, si sia fatto interno. Questi personaggi non partecipano della vita comune, stanno vicini nella tela perchè li ha costretti in quel breve spazio il pittore, ma sono profondamente lontani l'uno dall'altro, l'uno all'altro sconosciuti ed estranei. Si toccano e s'intrecciano in-

D. THEOTOCOPULOS: S. GEROLAMO — LONDRA, NATIONAL GALLERY.

il corpo tutto si muove e si sviluppa a modo d'una fiamma. Non sono uomini, ma roghi d'uomini. Ma il loro vivo fuoco è interiore. Quella che riveste quei simulacri d'uomini, e che non si può chiamare epidermide, è illuminata solo da bagliori esterni, giallastri, grigiastri, azzurrini. Luci piovute da un cielo freddo in un'ora di crepuscolo, in un'ora che si sposa con altri astri che non siano il sole. Quei corpi prendono, con la luce, anche sieme, ma non avvertono il contatto, non si sentono, tanto sono attratti ed astratti nella contemplazione divina.

I cieli del Greco si accordano col tumulto spirituale di queste creature di transeunti. Non sono cieli puri nè azzurri: sono foschìe di nubi che si cozzano, si accumulano. Tanto si fanno leggeri, salienti e materiati di spirito gli uomini, e tanto si fanno grevi e rudi e determinate le nubi. Esse

D. THEOTOCOPULOS: S. MATTEO — TOLEDO, MUSEO PROVINCIALE.
(Fot. Lacoste).

D. THEOTOCOPULOS: UN SANTO — MADRID, MUSEO DEL PRADO.
(Fot. Anderson).

formano come gli scaglioni d'un monte e danno il senso della difficoltà dell'ascendere. Il cielo del Greco non è fatto per la stasi, per il riposo: è un cielo che dev'essere superato, che dev'essere scalato, per poter giungere a quell'altro, veramente nitido luminoso ed azzurro, ma che nelle sue tele egli non rivela mai.

D. THEOTOCOPULOS: GESÙ MORTO E L'ETERNO PADRE — SIVIGLIA, CATTEDRALE. (Fot. Anderson).

* * *

Negli otto quadri sacri che costituiscono il *retablo* o ancona di « Santo Domingo el antiguo » in Toledo, e nella *Spogliazione di Cristo sul Calvario* che sta sull'altar maggiore della sagrestia della cattedrale di Toledo, sono evidenti le influenze e le reminiscenze della scuola appresa nella città dogale. Egli comincia ad essere sè stesso solo col *San Maurizio che rifiuta di sacrificare agli Dei pagani*. Filippo II gli aveva fatta dipingere questa grande tela per l'Escorial, dove ora si trova nel chiostro basso. Ma a Filippo II questa pittura parve fredda e non piacque, preso com'egli era per l'arte dei fervidi artisti italiani, che aveva chiamati

D. THEOTOCOPULOS: IL BATTESIMO DI GESÙ — MADRID, MUSEO DEL PRADO. (Fot. Anderson).

D. THEOTOCOPULOS: LA RESURREZIONE — MADRID, MUSEO DEL PRADO. (Fot. Anderson).

D. THEOTOCOPULOS: LA DISCESA DELLO SPIRITO SANTO. MADRID, MUSEO DEL PRADO. (Fot. Anderson).

intorno a sè. Non intese subito come il Greco, più di Tiziano, più del Tintoretto, più di Luca Giordano, di Federigo Zuccari, di Luca Cambiaso, si trovasse a suo agio nel vasto monastero di Castiglia, dove il Greco avrebbe dipinto più tardi il *Sogno di Filippo II*.

Il capolavoro del Theotocopulos, l'opera che gli valse e gli vale ancor oggi l'estimazione grande di quanti sanno comprenderlo, è il *Seppellimento del conte di Orgaz*, che si trova nella chiesa di San Tomé in Toledo. Un'opera insigne nella quale l'arte e la filosofia s'accomunano, e l'etica e l'estetica si fanno una cosa sola. Il conte di Orgaz non è più, ed i cavalieri amici ed i dignitarii del clero gli si stringono intorno in corona. Noi conosciamo già questi spirituali cavalieri del Greco. Ecco, li ritroviamo ora tutti raccolti intorno ad una scena di morte. Contemplano il cadavere del conte, senza che il raccapriccio disegni una piega all'angolo delle loro bocche, pare anzi ch'essi abbiano appunto compreso l'amico dopo ch'è morto e gli siano oggi più vicini che ieri, afflitti da

D. THEOTOCOPULOS: LA CROCIFISSIONE — MADRID, MUSEO DEL PRADO. (Fot. Anderson).

quella stessa infermità dell'impaccio corporeo, che egli ora più non soffre. Se questi tristi cavalieri di Castiglia potessero albergare un sentimento umano, sarebbe d'invidia per il compagno già fatto libero. Nel volto portano scritto il mal sottile del loro sogno: essi sono degli stranieri che aspettano di partire per il grande viaggio: le loro mani hanno un trepido movimento d'ali.

segnano la storia di Spagna meglio di quanto non seppero fare i cronisti del tempo.

Per negare la sua obbiettività nel tradurre sulle tele lo spirito della razza, taluno osserva che il Greco è rimasto bizantino come dovè esserlo nella origine. La sua pittura infatti suggerisce, specialmente a noi italiani, il raffronto coi freschi e coi mosaici di che s' illustrarono le nostre chiese fra

D. THEOTOCOPULOS: S. FRANCESCO RICEVE LE STIMMATE — SERIATE (BERGAMO), RACCOLTA PICCINELLI.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Nella cronologia delle opere spagnole del Greco non s'incontrano quadri profani: questo capolavoro del *Seppellimento del conte di Orgaz* è tutto aureolato di santità come se l'Orgaz ed i suoi cavalieri fossero stati esemplari di pietà cristiana piuttosto che uomini mondani. Anche nei ritratti c'è un simile senso di trascendenza. Un critico inglese ha detto che il Greco possiede un'anima inquisitoriale, e la frase è felice. Il Greco non vedeva la grazia, ma scopriva il pensiero e lo traeva fuori dai casellarii reconditi. Niente si nascondeva al suo occhio acuto. I suoi quadri c'in-

il X ed il XII secolo. Ma dobbiamo correggere l'equivoco. Il Greco non portò alcun soggettivismo bizantino in Ispagna. In nessuna delle due penisole mediterranee, l'ellenica e l'italica, era viva una corrente bizantineggiante: le sue opere veneto-romane non rivelano traccia alcuna di reminiscenze bizantine: fu nella penisola iberica soltanto ch'egli ritenne necessario condurre le sue figurazioni pittoriche ad atteggiamenti che ricordano spesso la stilizzazione bizantina, appunto perchè l'anima occidentale di Castiglia era tormentata ed inquieta come l'anima cristiana d'oriente, intorno al mille.

Obbiettivo, fedele interprete della stirpe, era il Greco. Il suo spirito interiore, la sua personalità, erano diversi. Nella sua casa ebrea di Toledo, restituita in onore per la intelligente munificenza del marchese della Vega Inclán, egli viveva una vita lussuosa, sedendo a tavole imbandite con cibi rari e con vini preziosi, rallegrato da musici ai suoi stipendii, accendendo lo sguardo sui broccati e sui damaschi che vestivano le pareti delle sue stanze. Non fu sobrio, non fu casto, non fu penitente. Se non fossero andate distrutte le pagine in cui scrisse di filosofia, assai probabilmente avremmo conosciuto pensieri che le sue tele non esprimono.

Nelle sue tele, lo ripetiamo a modo di conclusione, il Greco non dipinse l'anima di sè stesso, ma quella di Spagna nel secolo XVI. Per questo, molti in Ispagna ignorano il Greco e, fra quelli che non lo ignorano, molti non lo amano. Soprattutto quei giovani, che vogliono fare, com'essi dicono, *patria nueva* ed incominciano col disconoscere e col negare la storia.

Toledo.

FEDERIGO GIOLLI.

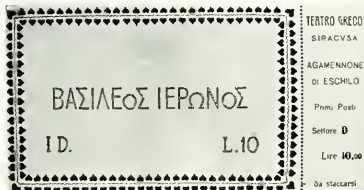
D. THEOTOCOPULOS: S. FRANCESCO RICEVE LE STIMMATE — BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

TERRECOTTE DI KENTURIPE — MUSEO DI SIRACUSA.

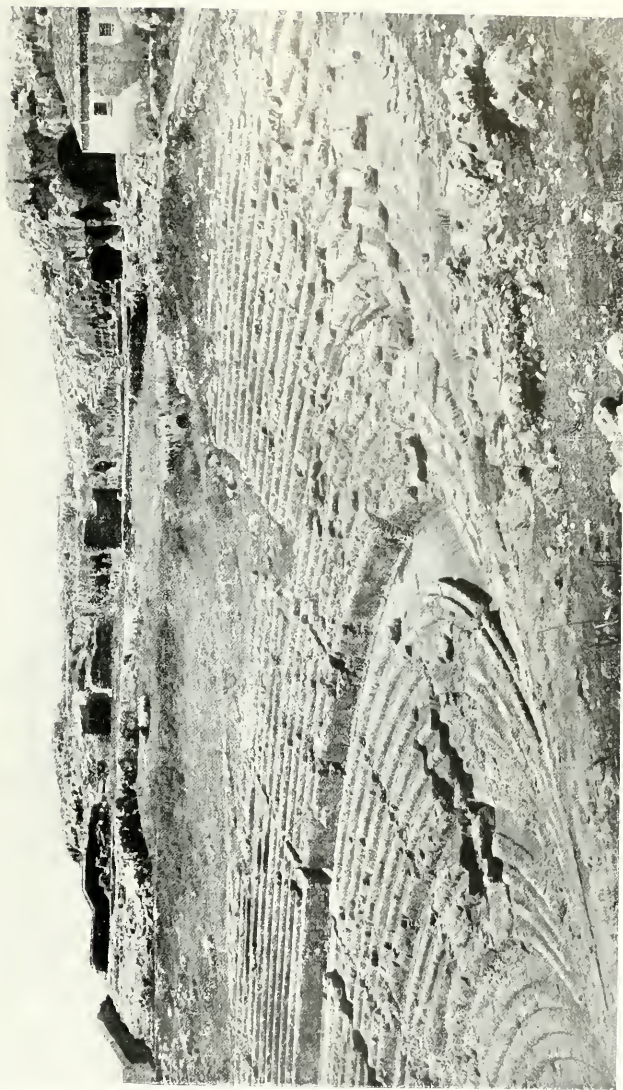
TEATRO ED ARTE: L'"AGAMENNONE" DI ESCHILO NEL TEATRO GRECO DI SIRACUSA.

IL fosco, colossale dramma tragico, che agitò il cuore degli Elleni nel periodo splendido della loro vita, è rivissuto magnificamente, in questi giorni, nel Teatro di Siracusa.

Il tenace volere di egregi cittadini siracusani, con a capo il Cav. Mario Gargallo, ha operato il miracolo; un fervore intenso di sentimento ne ha animato le fibre; e in essi Ettore Romagnoli ha potuto trovare il più valido ausilio al suo grande sogno evocatore.

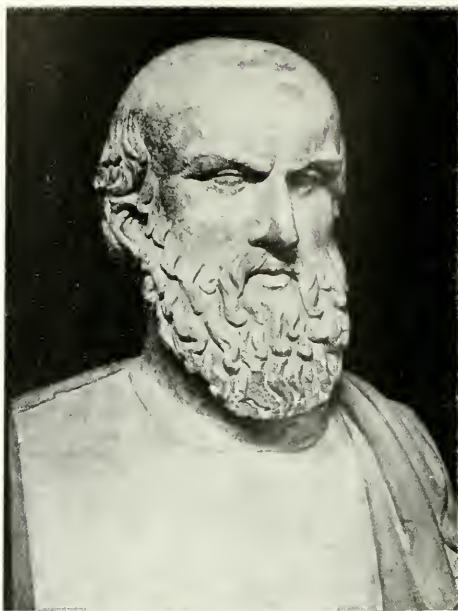
Così è avvenuto che, dopo un lungo, sapiente lavoro di preparazione, si è con mano febbrile apparecchiato il sontuoso spettacolo: la scena, i costumi sfarzosi nel loro pittoresco aspetto, tutto, come ad un segno di bacchetta magica, è sorto dalla notte millenaria dell'oblio, a ridestare quel mondo sovrano di bellezza che ebbe culla nella sacra Ellade. E quando migliaia e migliaia di spettatori, nell'assolato pomeriggio del 16 aprile, si assiepavano sui gradini del grandioso monumento, sembrava di esser trasognati, talmente singolare si presentava allo sguardo quel viluppo immenso di persone ansiose di udire nella dolce favella italica, non men soave della greca, il possente dramma eschilèo. L'anima di un poeta avrebbe trovato come inspirarsi in quel momento divino, dinanzi ad un rudere venerando, che, dopo tanti secoli di morte, ritorna al caldo soffio fascinatore dell'arte e aduna un pubblico folto, diverso di stirpe, di linguaggio, di coltura, ma tutto compreso dall'onor dell'antico, dall'amore del bello nella sua forma più squisita e più eletta. E se l'edifizio imponente rimane monco in qualche parte, se la scena è scomparsa, se le decorazioni elegantissime che ne contornavano le linee meravigliosamente precise, si son perdute

LA TESSERA D'INGRESSO AL TEATRO.

SIRACUSA: TEATRO GRECO — PARTICOLARE. (Fot. Brogi).

SIRACUSA: TEATRO GRECO — PARTICOLARE. (Fot. Crupi).

SIRACUSA — TEATRO GRECO CON LA STRADA DEI SEPOLCRI IN ALTO.

(Fot. Brogi.)

o alterate, l'opera mirabile tuttavia rimane qui titanicamente scolpita nel calcare, così come la volle il sapiente Jerone, così come la ideò il genio di Democopo Myrilla, l'architetto insigne, che, insieme con una folla di poeti, di scultori, di medaglisti, di artefici d'ogni sorta, inghirlandò la Corte fastosa del grande dinomenida.

reggia argiva elevantesi su alta gradinata fronteggiata da colonne tozze e massiccie, ornata di rosoni e di bucrani, con accanto la torre eminente su cui vigila la scolta. Essa è cinta all'intorno da alte mura megalitiche nelle quali si apre una porta la cui decorazione è stata presa in prestito a quella famosa di Micene. Sulla piazza si vedono sparse

ESCHILO — BUSTO IN MARMO.

(Roma, Museo Capitolino).

Avendo quasi completa la cavea, non restava che ricostituire la scena, e ciò si è fatto non con la pretesa di voler rendere una ricostruzione archeologica che, in questo caso, sarebbe stata difficile e quasi impossibile, ma con l'intento di dare l'ambiente all'azione dell' « Agamennone ». Sui disegni quindi di Duilio Cambellotti è stato eseguito dall'ing. Carlo Broggi e dalla R. Scuola d'arte di Siracusa, diretta dal valoroso prof. G. Fusero, quel complesso scenografico, che rappresenta la

qua e là stele di bell'arte micenea scolpite con motivi diversi a spirale, o zoomorfi; are fumanti fiancheggiano la reggia; altre sorgono su di una scarpata a sinistra; la *thymele*, sacra a Dioniso troneggia nel centro.

Son le ore 17 in punto quando, al suono di una tromba, comincia la grandiosa azione drammatica. Un silenzio profondo, rapidamente, come in un solo uomo, avvince quella selva immensa di spettatori; solo di tanto in tanto un garrulo

trillo di passeri passa per l'aer terso, opalino del bel cielo siracusano. Ecco lassù, sull'alto della torre, la scolta che leva a braccia aperte la sua prece ai Numi, e canta salve alla face nunziatrice della presa di Ilio. Ventiquattro seniori argivi entrano quindi, dodici per parte, dalle due pàrodoi; essi, vestiti di bianco, canuti, col capo cinto di tenia d'oro, curvi sul bastone, intonano il loro canto severo attorno all'ara di Dioniso, mentre che gli Argivi han presa la città di Priamo. I vecchioni ne sono allora commossi, esultanti, e ringraziano Giove, sebbene ancora tremebondi se la face abbia o meno mentito. Ma ecco improvvisamente un araldo, inzaccherato di polvere, grondante sudore, disfatto dal lungo cammino, giunger sulla piazza e gittarsi bocconi al suolo, e baciar la terra e sciogliere quel dolcissimo canto alla patria, a Giove, ad Apollo, ad Ermete « degli

ETTORE ROMAGNOLI.

ricordano il decimo anniversario della spedizione dei mille navigli, e ne attendono il fausto evento.

Esce intanto Clitennestra, maestosa nella sua regale magnificenza, dall'ampio chitone trapunto d'oro, dal diadema splendente, e con essa muovono pure le ancelle inviate ad arder fuochi sull'are.

Il Coro interroga Clitennestra:

> Clitennestra, di Tindaro figlia,
> regina, che nuove? Che eventi?
> Quale nunzio t'indusse a inviare
> per tutta Argo le offerte votive?

e continua ancora il suo canto solenne intorno all'altare fino a che la regina dà la lieta novella araldi decoro », che è tutto una bellezza di commovente eloquio:

> Oh dei re nostra casa, o dolci tetti,
> oh seggi venerandi, o sculti dèmoni,
> il re che giunge dopo il lungo indugio,
> con onori accoglìete, e con sì fulgido
> viso, come or, che il sol v'accende.

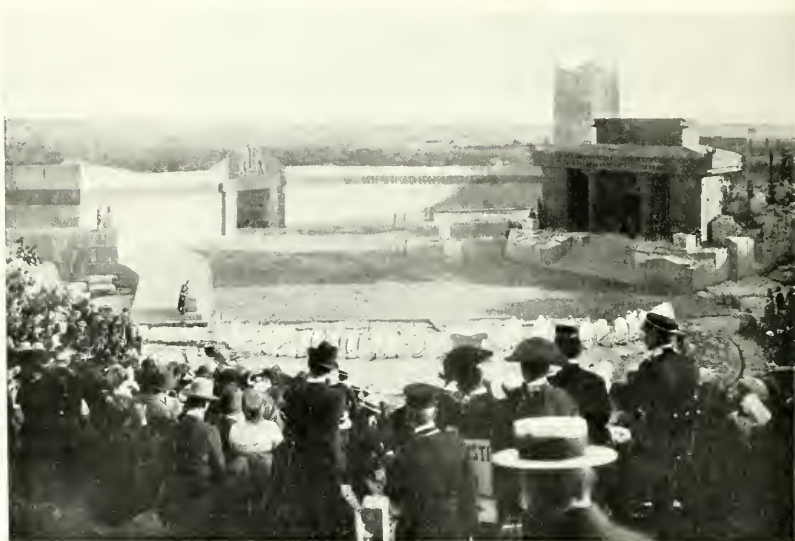
E qui, dopo un dialogo tra alcuni del Coro e l'Araldo, tra questi e Clitennestra, entra, fra alti clamori e squilli di trombe, Agamennone su di una biga, seguito da Cassandra che sta diritta, maestosa nel suo dolore, su un altro carro. Il momento è solenne. Uno stuolo numeroso di gio-

vinetti argivi, in abiti versicolori, alcuni discinti all'omero, al torso, recanti ramoscelli di lauro, acclama al trionfatore, vestito riccamente, con elmo dall'alto cimiero, con largo scudo, con lunga lancia in mano.

> E' giustizia che prima Argo io saluti
> e gl'indigeti Numi; essi a me furono
> del ritorno gli autori, e della pena
> giusta che inflissi alla città di Priamo.

figlia di Priamo, dal bruno chitone ricamato d'oro, dal manto color porpora, con lo scettro in mano, rimane lì immobile nel tormento della sua sventura, fino a che prorompe in accenti d'intenso dolore:

> Ahimè, terra! Ahimè, terra!
> Apollo, Apollo!

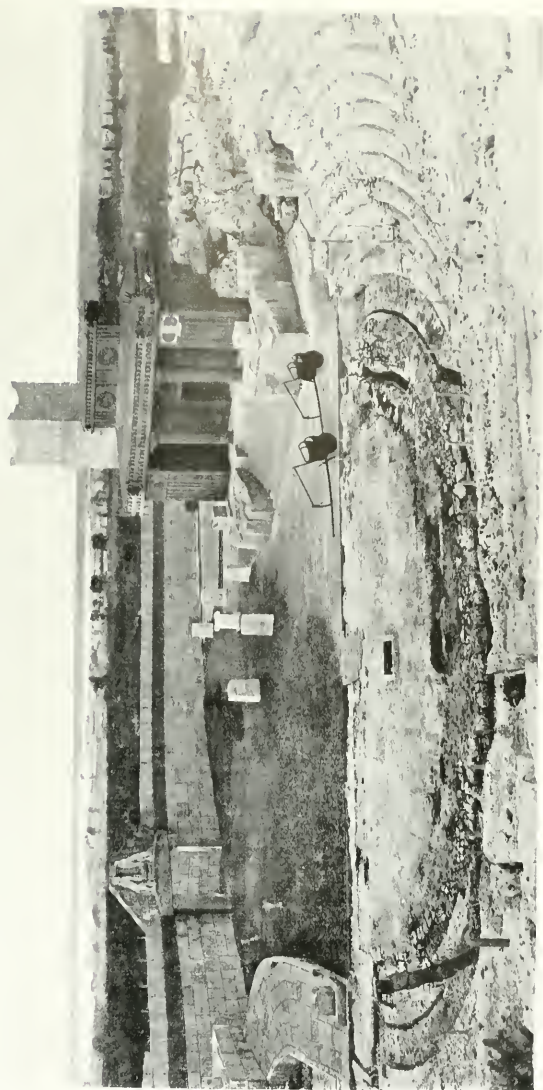
e così fra tristi detti, fra esclamazioni disperate,

ALL'INIZIO DEL DRAMMA — (SIRACUSA, 16 APRILE 1914).

Ed egli continua ancora il maschio canto quando esce dalla reggia Clitennestra seguita da sei ancelle con sulle braccia tappeti di porpora, la quale saluta lo sposo e mendacemente ricorda le ambasce sofferte, i disagi patiti, le insonni notti trascorse, dopo di che lo invita a scendere dal cocchio e a passare sui tappeti purpurei. Agamennone, dapprima nolente ed esitante, poscia aderisce, ma prega la regina di accogliere benignamente Cassandra.

> Scendi
> dal cocchio, scaccia il tuo soverchio orgoglio,

Così le parla l'altera Clitennestra; ma la infelice fra lacrime amare di schianto, lancia quella tristissima, agghiacciante profezia:

> Vedrai, dico, la morte di Agamennone!

È questo il momento culminante della scena. Il dolore umano non ha trovato mai forse una più tragica espressione. Subito dopo l'ingresso di Cassandra nella reggia, echeggia sinistramente l'urlo di morte di Agamennone; si ode il grido dei seniori esterrefatti dalla catastrofe, e quindi si vede apparire sulla soglia della reggia Clitennestra scarmigliata, sitibonda ancora di vendetta, con la bipenne

LA SCENA PRIMA DELLA RAPPRESENTAZIONE.

in mano, intrisa di sangue, che vantando il delitto commesso, inneggia alla giustizia vendicatrice:

Ora per me sentenzi il bando, e ch' io
son l'abominio degli Argivi, e il popolo
mi maledice: e non rinfacci nulla

AGAMENNONE (GUALTIERO TUMIATI).

a quest' uomo, che più non valutò
d'una pecora, quando nelle greggi
opulente di lana i capi abbondano,
la figlia sua, la figlia dilettissima
della mia doglia, e la sgozzò, perchè
placasse i venti della Tracia.

Così si esprime la fiera regina e gode della sanguinosa opera della sua mano omicida:

Eccoli stesi morti: l'uom che fu
la mia rovina, la delizia delle
Criseidi d'Ilio; e questa schiava, questa
indagatrice di portenti, e ganza
sua che spacciava oracoli, e ben ligia
gli entrava in letto, e al fianco suo calcava
la tolda della nave. Ah! Ma pagarono
quello che meritavano. Costui
lo vedi bene. E quella, come un cigno,

CLITENNESTRA (TERESA MARIANI).

CASSANDRA (ELISA BERTI-MASI).

EGISTO (GIULIO TEMPESTI)

cantato l'ultimo ululo di morte,
giace anch'essa la putta; e aggiunge al letto
dei miei piaceri un condimento nuovo.

L'azione volge al termine col vivace dibattito fra il Coro e Clitennestra, con la comparsa di Egisto che, sciogliendo un inno alla lieta luce, al dì della giustizia vendicatrice del delitto di Atreo, contende coi Seniori e brandisce la spada, e dà il segno di una lotta imminente interrotta solo dall'intervento di Clitennestra che termina con le parole:

Non curar questi latrati sparsi all'aria! A noi la cura
di regnar su questa casa: ben ci arrida la ventura.

Il poderoso dramma, che nel suo corso è stato intramezzato da una dolce musica orchestrale perdentesi in lontananza e accompagnante il coro dei giovinetti argivi, si chiude con i funerali di Agamennone, il cui cadavere, avvolto in lini azzurrognoli, è seguito da lungo, triste corteo che lentamente sfila e sparisce attraverso la porta dei leoni. L'aria bruna del crepuscolo contribuisce a rendere più commovente la scena!

Un fragoroso battimano corona la chiusa di questa

L'ARALDO (GIOSUÈ BORSI).

LA SCOLTA (LUIGI SAVINI).

I SENIORI ARGIVI.

LE ANCELLE.

GUERRIERI GRECI E PRIGIONIERI TROIANI.

GLI SPETTATORI ALLA SECONDA RAPPRESENTAZIONE — (22 APRILE 1914).

superba rappresentazione che per un'ora e mezzo ha incatenato l'attenzione del pubblico rimasto lì intento, religiosamente ascoltante quella voce misteriosamente arcana di una civiltà remota, ma sempre viva nel cuore umano, la voce dell'anima di un gran popolo che ci ammaestra, che ci esalta ai più nobili sentimenti di patria, di bellezza, di gloria.

AGAMENNONE SULLA BIGA.

Ettore Romagnoli, il genialissimo traduttore, è stato festeggiato da quell'uditorio immenso che, durante l'azione drammatica, è rimasto composto, ammirevolmente dignitoso come in un tempio, ma che poi ha lanciato il suo plauso unanime all'ellenista insigne, agli artisti valorosi, i quali han disimpegnato la loro parte egregiamente, in modo inappuntabile. Clitennestra è stata impersonata in Teresa Mariani, Cassandra in Elisa Berti Masi, meravigliosamete suggestiva, Agamennone il Gualtiero Tumiati, Egisto in Giulio Tempesti, l'Araldo in Giosuè Borsi, anima di poeta, intelligentissimo interprete, la scolta in Luigi Savini, i corifei in Umberto Patterlini, Marcello Fioretti, Corrado Montepietra, Alessandro Spada, Ettore Masi, Attilio Carpi. Il coro dei giovanetti argivi, formato da studenti del R. Liceo Ginnasio, che da mesi si son preparati sotto la guida amorosa dei maestri Salvatore Capodieci ed Enrico Romano, si è mostrato all'altezza della scena, ed una lode va data al Preside

STATUETTA ELLENISTICA.
(Siracusa, R. Museo).

dell'Istituto prof. Francesco Pignatari, che ha animato i giovani alla nobile palestra.

Come una visione è fuggita, attraverso il nostro sguardo, quella potente azione drammatica inquadrata nel magnifico monumento, fra le verdi campagne, all'intorno esalanti, come un sospiro d'amore, il dolce effluvio dell'arancio fiorente nell'incantato aprile siciliano, fra i ricordi di un passato glorioso

UNA GRONDA ELLENISTICA — (DAL TEATRO GRECO).

di storia eroica, fra le sparse vestigia d'arte che ci parlano di tutta un'êra di bellezza, dinanzi a quel mare smeraldino che assistè a tanti avvenimenti epici, sotto un cielo perennemente terso e limpido che inghirlanda questo paese, greco ancora nella natura, nel costume, nella bontà semplice e schietta dei suoi abitanti, nella bellezza delle sue fanciulle, nella eleganza virile dei suoi marinai, nel canto armonioso dei suoi contadini, in tutte le manifestazioni della sua vita.

ENRICO MAUCERI.

TETRADRAMMA DI SIRACUSA.

FIG. 1. - NIDO DI FOLAGA (A SINISTRA) E NIDO DI TUFFETTO (A DESTRA) FRA I GIUNCHI DI UNA PALUDE.
(Dal *Contry Life*).

VARIETÀ: LA CASA DEGLI UCCELLI.

ON toccate i nidi! Questo è l'ammonimento che risuona più di frequente sulle labbra dei genitori o dei parenti, spesso anche dei maestri di quei fanciulli che abitualmente o temporaneamente vivono in campagna.

Infatti i nidi, per l'enorme importanza della loro funzione, destinata alla conservazione ed alla propagazione della specie ed anche per la mirabile ingegnosità della loro costruzione, che raggiunge talora il capolavoro architettonico (v. fig. 22), rappresentano qualche cosa di sacro e d'inviolabile. Specialmente di questa stagione ed in estate, nei nostri climi, i nidi pullulano e non sfuggono agli occhi di un attento osservatore: sugli alberi o fra i cespugli o in mezzo alle erbe acquatiche o fra le roccie dei monti o sulla nuda terra le differenti specie di uccelli fanno a gara per fabbricare gli edifici destinati alla protezione della prole. La forma e le dimensioni dei nidi, la loro fabbricazione variano da specie a specie e, come avviene in ogni organismo vivente o prodotto di organismo vivente, vi è una evoluzione nei nidi assai interessante ad osservare. Però,

FIG. 2. - AIRONI DI DUE SETTIMANE NEL NIDO.
(Da *Les animaux vivants du monde*)

per ragioni facili a comprendersi, ho dovuto limitare quest'articolo ai nidi degli uccelli nostrali ed europei, facendo eccezione per i nidi di rondini salangane che vivono nell'estremo Oriente e che sono costituiti da una speciale sostanza gelatinosa, che forma la delizia dei palati dei ricchi chinesi e che attualmente, a prezzi ben inteso più che... salati, sono stati introdotti nei ristoranti di gran lusso di Londra a solleticare col loro sapore di cosmetico i palati viziati degli *snobs* della metropoli inglese. È questo l'unico esempio di applicazione pratica ed alimentare che si conosca dei nidi

Infatti i nidi delle rondini salangane, che scientificamente appartengono al genere *Collocalia*, sono fatti con la saliva di questi uccelli che s'indurisce rapidamente all'aria e forma una specie di colla di pesce, e con essi si confezionano le famose zuppe di nidi. La saliva che serve a questo scopo è secreta da due ghiandole foggiate a guancialetto poste sui lati della lingua nell'epoca della nidificazione ed è rappresentata da un liquido denso ed adesivo come la colla. Le caverne ove nidificano le salangane, a Borneo e in altre località dell'estremo Oriente, sono prese in affitto a prezzi favolosi da coloro che speculano sulla passione degli orientali per questi nidi, ma solo i nidi bianchi cioè quelli costituiti da pura secrezione salivare hanno valore, gli altri in cui sono frammischiate piume ed erbe non presentano alcuna importanza commerciale.

FIG. 3. - ANITRA SELVATICA NEL NIDO.
(Dal *Country Life*).

* * *

Per ritornare ai nidi di talune fra le più importanti specie di uccelli nostrali ed europei, noi vediamo generalmente che i nidi degli uccelli acquatici sono più semplici e meno ingegnosi di quelli dei terrestri, i quali ricorrono spesso ad un complicato e paziente lavoro d'intreccio, che talora di-

FIG. 4. - BECCACCINO NEL NIDO.

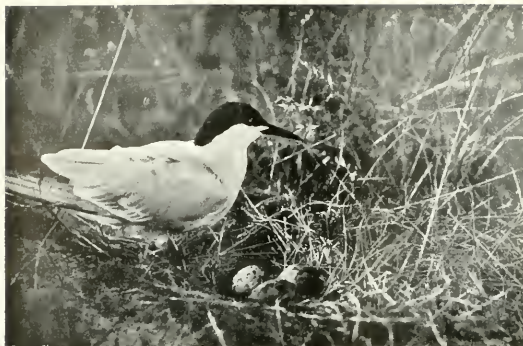
FIG. 5. - PAVONCELLA PRESSO IL NIDO.

(Dal *Country Life*).

FIG. 6. - STERNA PRESSO IL NIDO. (Dal *Contry Life*).

viene una vera e propria opera di tessitura tanto è minuta e delicata. Degli uccelli terrestri poi, quelli che nidificano sui cespugli e sugli alberi costruiscono le loro case in modo più complesso di quelli che le fabbricano sul terreno affastellando appena pochi fuscelli tanto da servire di substrato alle uova e per mantenere il calore materno durante la covata, evitando che esso venga disperso nel terreno a tutto

FIG. 7. - STERNA CHE IMBECCA I PROPRI PICCOLI. (Dal *Contry Life*).

danno del sollecito schiudimento delle uova stesse; del resto si vede facilmente, ed agevolmente se ne comprende la ragione, come gli uccelli a piumaggio oscuro e smorto costruiscano nidi aperti, mentre quelli a piumaggio brillante costruiscono nidi chiusi per impedire la troppo facile visione della prole e la sua conseguente distruzione per opera dei molteplici nemici.

Così l'airone (*Ardea cinerea*) nidifica in grandi colonie nei luoghi paludosi, e nei nostri climi questo avviene nel mese di maggio: il complesso di questi nidi — che sorgono talora sugli alberi, talora sulle capilozze dei bassi salici, nella folta ombra dei canneti, sulle roccie nude e scoscese, più di rado sul terreno — prende il nome di *garzaie*: ed ogni singolo nido è piatto, grande, fatto di un rozzo intreccio di stecchi, di radici e di erbe secche donde si tramanda l'odore sgradevole e nauseante degli avanzi degli animaletti di cui abitualmente si ciba (uccellini, rettili, ranocchie, pesci, molluschi) ed in cui depone da 3 a 5 uova di colore bleu verdastre, da cui nascono dei graziosissimi piccoli (v. fig. 2).

Il tuffetto invece (*Podiceps fluviatilis*) costruisce dei semplici ed ingegnosi nidi di alghe ed erbe acquatiche, i quali galleggiano lungo le rive o le sponde erbose dei laghi e delle paludi, ove questo grazioso animale vive, ed in essi depone da 4 a 6 uova bianche od appena sfumate di fulvo, mentre la folaga (*Fulica atra*) costruisce un solido e rozzo nido, voluminoso, rotondo, costituito da cannuccie e

da altre erbe acquatiche, spesso ben fondato sott'acqua o sul terreno asciutto, oppure riunito alle canne della sponda o dei margini della palude, in modo da non esser portato alla deriva e da seguire il crescere e l'abbassarsi del livello delle acque ove l'animale vive. In questo nido vengono deposte da 6 a 12 uova di colore bianco fulvo con macchie e chiazze brune, che vengono amorosamante covate tanto dal maschio che dalla femmina (v. fig. 1).

FIG. 8. - CHIURLO NEL NIDO. (Fot. Tepe)

Per restare ancora agli uccelli acquatici, le anitre costruiscono un nido, che varia di dimensioni e grandezza a seconda delle varie specie, ma che è sempre tipicamente costruito da un rozzo ammasso di erbe secche e di foglie nascoste accuratamente fra le alte erbe dei margini delle paludi o nell'umido terreno o più di rado in mezzo ai boschi lungi dalle paludi stesse. In questi nidi sono depositate le uova in numero vario, molte per lo più da 6 a 14, di vario colore a seconda delle varie specie, ed esse sono amorosamente covate dalla femmina che è madre premurosa per i piccoli nati (v. fig. 3), li alleva accuratamente e ne sorveglia amorosamente i progressi natatori.

I nidi dei beccaccini (*Gallinago gallinago*) sono assai semplici: consistono in una depressione appena umida del terreno paludoso, foderata di erbe secche appunto per costituire uno strato coibente del calore materno in cui sono deposte 4 grandi uova giallastre o verdastre con irregolari macchie porporino grigie e brune (v. fig. 4).

Non molto dissimile è il nido della pavoncella (*Vanellus vanellus*) che spesso si contenta di deporre 4 uova, bruno olivastre o fulviccie con macchie bruno nerastre o porporine, sulle depressioni del nudo terreno o nelle cavità dovute alle impronte

FIG. 9. - SPATOLE BIANCHE PRESSO IL NIDO. (Fot. Tepe).

FIG. 10. - CORVO CHE COVA.
(Dal *Contry Life*).

delle zampe dei cavalli o dei buoi senza nè pure foderarle di erbe secche (v. fig. 5); mentre la sterna o rondine di mare (*Sterna hirundo*) nidifica in colonie sul nudo terreno o nelle isolette basse e rocciose a poca distanza dalle acque, foderando le depressioni del terreno con poche alghe e filamenti erbosi e deponendovi da 2 a 3 uova. I genitori poi amorosamente nutrono i piccoli nati, che per quei fenomeni di mimetismo così frequenti fra gli esseri viventi, hanno un colorito tanto simile all'ambiente che li circonda, da sfuggire alla vista di chi passa loro anche vicinissimo (v. fig. 6 e 7).

* * *

La spatola bianca (*Platalea leucerodia*) nidifica in colonie — in vicinanza di quelle formate dai nidi di aironi, di cormorani e di mignattai — e fabbrica un nido, fra le canne e le erbe palustri, grande, rozzo, fatto di canne e di erbe secche acquatiche (fig. 9): in esso depone da tre a cinque uova bianco sudicie con macchie e linee a zig-zag bruno rossiccie e di tali uova alcune sono allungate, altre rotonde.

Il chiurlo, che è anch'esso uccello palustre e di ripa, nidifica tra le erbe palustri e nei prati umidi in una depressione del suolo che fodera di erbe secche e di musco ove depone da quattro a cinque uova grandi, piriformi, di un bel colore verde oliva con macchie porporine e grigio scure che sono covate amorosamente tanto dal maschio che dalla femmina (v. fig. 8).

* * *

I falchi, a seconda delle varie specie, poichè sonvene molte e ben distinte, nidificano in modo differente. Alcuni di essi (come il girifalco, il lanario,

FIG. 11. - NIDO DI GAZZA.
(Fot. Tepe).

FIG. 12. - NIDO DI TORDO.
(Dal *Contry Life*).

FIG. 13. - L' IMBECCATA: NIDO DI TORDI.

(Dal *Contry Life*).

FIG. 14. - IL PASTO AI PICCOLI. (Dal *Contry Life*). FIG. 15. - NIDO DI RONDONI.

il falcone, il falco minore, il falco della regina ecc..) preferiscono fabbricare i loro nidi fra le rupi, sulle roccie, in mezzo ai dirupi spesso inaccessibili, altri invece (fra cui il lodolaio) nidificano sugli alberi, impadronendosi spesso, per evitar noie e fatiche, dei nidi abbandonati dai corvi, che sono forti, robusti e capaci.

I corvi infatti costruiscono sugli alberi (v. fig. 10) dei nidi costituiti all'esterno da grossi e forti rami intrecciati in modo da formare un rozzo canestro, che nell'interno è sapientemente foderato di fini fuscelli, di pagliuzze e più di rado di foglie e di lana. In questi nidi, che spesso sono riuniti in quelle colonie, che gli inglesi e gli americani chiamano *rookeries*, sono deposte da 4 ad 8 uova — a seconda delle specie — di color verde celeste da cui nascono dei piccoli assai graziosi per la comicità della loro grossa testa munita di un becco proporzionalmente ben più grosso della loro testa medesima.

FIG. 16. - LE SINGOLARITÀ DEI NIDI: NIDO IN UN INAFFIATOIO. (Dal *Contry Life*).

Anche le gazze costruiscono sugli alberi dei grossi nidi fatti di steli e di erbe cementati sul fondo di terra e fango e foderati di radichette e di erbe secche, in cui depongono da 5 a 9 uova (v. fig. 11) bianco bluastre o verdastre pallide con macchie brune o brune verdastre che sono covate pure dal maschio.

I tordi (*Turdus musicus*) nidificano nelle boscaglie di collina e di montagna delle regioni settentrionali d'Italia e sugli alti monti in quelle centrali: il nido è fatto da fango circondato di radici e di musco ed è internamente foderato di foglie secche e di muschi — nell'interno sono deposte da 4 a 6 uova di colore bleu verde — ed è collocato sugli alberi, o nei folti cespugli fra l'edera e più di rado sul terreno (v. fig. 12 e 13).

Le allodole invece nidificano sul terreno, nascondendo il nido con cura fra le erbe e fabbricandolo con paglie e con erbe secche e foderandolo con elementi più sottili e più soffici accompagnati spesso da crini di cavallo: le uova di color grigio

Fig. 17. - AVERLA SUL NIDO.

Fig. 18. - AVERLA CHE COVA.

(Fot. Tepe).

olivastro cupo sono da 3 a 5 e sono chiazzate di macchie porporine.

Le rondini (*Hirundo rustica*) fanno dei nidi assai ingegnosi con mota impastata di crini e di pagliuzze a forma di mezza barchetta longitudinale, attaccati ai portici, sotto i cornicioni, nelle stanze abitate e più di rado contro le roccie e nelle buche degli scriccioli, dei beccafichi, delle averle, delle cannaiole, dei luì e di tutti gli altri graziosi uccellini che vivono nelle siepi e che nidificano nelle siepi stesse o sul terreno, costruendo dei nidi sapientemente intrecciati con sottili filamenti di fieno, con crini, con pezzetti che costituiscono una vera meraviglia di grazia e d'ingegnosità (v. fig. 14, 17, 18).

FIG. 19. - CUCULO NEL NIDO DI UNA CAPINERA.
(Da *Les animaux vivants du monde*).

alberi. Questi nidi nell'interno sono assai soffici e foderati di fieno, di piccole penne, talora anche di ovatta, e se gli animali non vengono disturbati tornano ogni anno a nidificare nella medesima località costruendo dei nuovi nidi accanto ai vecchi.

Il rondone (*Apus apus*) costruisce invece nidi piuttosto rozzi (v. fig. 15) cementati con saliva o s'impadronisce dei nidi dei balestrucci, dei passeri ed anche degli storni, scacciandone i possessori legittimi.

Assai graziosi sono i nidi dei pettirossi, degli

* * *

Infine, per chiudere questa nostra rapida esposizione sui nidi degli uccelli, diremo qualche cosa su un uccello antipatico e prepotente, che è divenuto simbolo dell'inganno e della frode, poichè non costruisce un nido proprio, ma depone costantemente le sue uova in quello degli altri, lasciando agli altri la cura di educare la sua prole. Questo è il famoso cuculo, le cui abitudini sono in gran parte ancora misteriose: di tante ipotesi emesse per illustrare la

FIG. 20. - UN NIDO PENSILE. (Dal *Contry Life*). FIG. 21. - UN NIDO IN UN FORO DEL MURO.

singolarità del suo comportamento, la più probabile forse è quella dovuta alla poliandria delle femmine, che si trovano in proporzione di una ogni sei od otto (secondo alcuni autori anche venti) maschi. Certo è che gli adulti migrano prima dei giovani, i quali sono abbandonati in balia dei loro forzati genitori adottivi, i quali secondo il Wells Bladen ammontano a ben centoquarantacinque specie diverse, secondo lo Sharpe solo a 119: sarebbe assai interessante che studi ulteriori esattamente ci illuminassero sulle abitudini misteriose di questo uccello unico fra i suoi simili per il suo parassitismo e per il suo disprezzo della prole (v. fig. 19).

Alcune nostre figure poi mostrano talune singolarità nella nidificazione, così la fig 16 ci fa vedere un nido costruito in un annaffiatoio abbandonato fra due alberi, mentre la fig. 20 mostra un nido pensile fra le foglie di un cespuglio in un giardino e la fig. 21 rappresenta un nido, ingegnosamente fabbricato nella intercapedine fra due mattoni di un muro. Ad ogni modo questo nostro articolo vuol dimostrare, con l'aiuto di meraviglioso materiale illustrativo preso dal vero e sul vivo, di quali e quanti sapienti mezzi si serva la natura per conservare le specie dei volatili e per propagarne la progenie.

FABRIZIO CORTESI.

FIG. 22. - UN NIDO ARTISTICO SOPRA UN ABETE.
(Dal *Contry Life*).

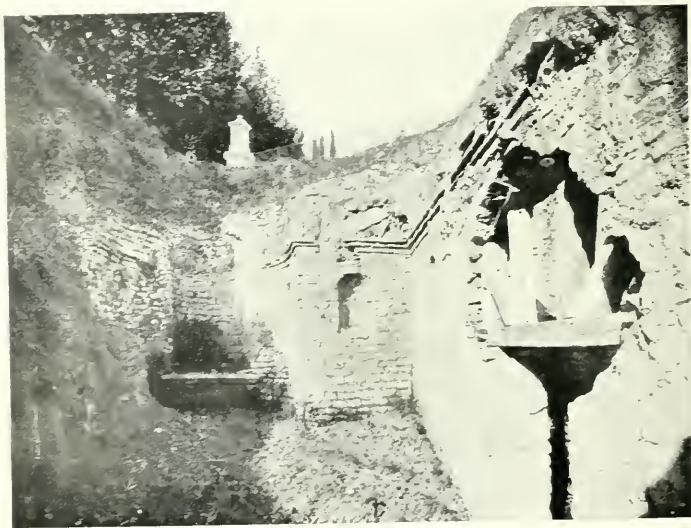
CRONACHETTA ARTISTICA.

IL TEMPIO SIRIACO GIANICOLENSE.

Fra pochi giorni saranno aperte al pubblico nel Museo Nazionale delle Terme Diocleziane tre salette modeste e semplici in cui sono raccolte strane divinità. Sono divinità orientali di più che diciassette secoli or sono, raccolte entro le cellette di un frate certosino, in un'ala di quel gran chiostro di Santa Maria degli Angeli, alla cui pace sembrano vegliare gli ultimi avanzi dei cipressi di Michelangiolo.

Gli dei del paganesimo hanno ormai invaso tutto il grande convento che Pio IV e il popolo romano concessero ai frati custodi delle Terme e le sculture di marmo e di bronzo, gli stucchi della Farnesina e gli ori delle tombe, sembrano riposarvi fra il viluppo del glicine e dell'edera che s'arrampicano sulle colonne e s'affacciano fin sulle finestre come in una rinascita prepotente di panteismo.

Oggi sono gli dei siriaci che fanno la loro comparsa fra gli dei dell'Olimpo ellenico. Quando, quattro anni or sono, si scopersero sul Gianicolo gli avanzi d'un tempio dedicato al culto di strani dei orientali il mondo archeologico ne fu tutto commosso. Poco purtroppo si sa di tutti i vari culti che, provenendo dall'Oriente, avevano trovato i loro fedeli a Roma, vi avevano ricevuto i loro santuari: era quindi di una notevole importanza la scoperta di un tempio siriaco sul colle Gianicolense, fra gli alberi di villa Sciarra, poichè poteva recar luce su tanti riti e su tante costumanze di cui s'è perduta ormai la memoria, di cui l'eco assai debole rimane qua e là nella prosa o nei versi degli scrittori antichi. E infatti gli scavi risultarono d'una importanza veramente notevole.

Da prima gli scavi furono iniziati come semplici ricerche di sorgive acquifere e, dopo le prime scoperte, continuarono pazientemente, sotto la guida di Angelo Pasqui, come esplorazioni di carattere archeologico. Lo scavo portò così ad accertare l'esistenza di un tempio dedicato alle divinità siriache, adornato e forse costrutto da un personaggio, pro-

ROMA — TEMPIO SIRIACO GIANICOLENSE — SCAVO DI UNA DELLE ESTREMITÀ. (Fot. Moscioni).

babilmente orientale, nominato Gaionas. Del tempio, oltre alla pianta facilmente ricostruibile, rimangono soltanto alcuni muri e due musaici pavimentali, lungo i quali correva un canale. Nella parte più riposta del tempio era una specie di sacrario in cui sono riapparsi pezzi considerevoli: oltre ad un frammento di candelabro adorno di figurette di ninfe danzanti, si rinvenne una statua integra di Dionisos in marmo pario la quale presenta la insolita caratteristica di essere dorata in più punti della testa e delle mani. L'assenza di qualunque traccia di doratura nelle altre parti del corpo del nume ha fatto supporre all'Aurigemma che la persona nuda di Dionisos fosse coperta « da un vestito di lana o di porpora che rendesse più compatibile e più logica la presenza del nume in un santuario di divinità siriache ». È dunque un barlume di luce sulle mescolanze di culti che dovevano

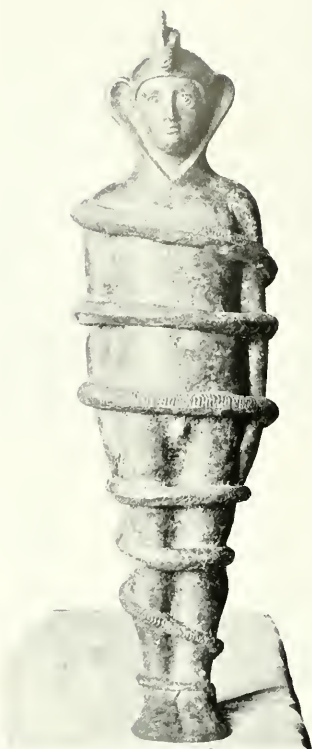
ROMA — TEMPIO SIRIACO GIANICOLENSE — SCAVO DELL'ARA TRIANGOLARE. (Fot. Moscioni).

ROMA — TEMPIO SIRIACO GIANICOLENSE.
L'IDOLO COM'ERA QUANDO FU RINVENUTO.
(Fot. Moscioni).

esservi nei templi che Roma innalzava agli iddii trapiantati dall'Oriente, che insieme agli dei ellenici ricevevano dai fedeli sacrifici ed incensi.

Infatti a non molta distanza dalla statua di Dionisos si scopriva una cella, o sacrario a pianta eptagonale e al centro di questa un basamento triangolare contenente a sua volta un incavo rettangolare simile ad una cassetta, nel cui mezzo uno strano idoletto, alto mezzo metro, giaceva supino. L'idoletto, in bronzo con tracce di dorature dovunque, era avvolto entro un miscuglio glutinoso di terriccio, nell'attitudine stessa in cui siamo abituati a vedere le mummie egizie; ma la cosa più curiosa ed insolita era che l'idolo si trovava fra numerosi frammenti di gusci d'uovo, di cui il contenuto mescolatosi col terriccio aveva appunto avvolto tutta la statuetta in un involucro spesso e fortemente aderente di glutine e di terra.

Questo involucro, anzi, era tale che, notando il volto dell'idolo dai tratti giovanili e delicati, la strettezza della vita e lo sviluppo ampio del bacino, si credette da principio di trovarsi dinanzi ad una divinità femminile, mentre, dopo la accurata pulitura, si dovette riconoscere che si trattava di un dio maschile: il caso della Fanciulla di Anzio non doveva ripetersi!

Il piccolo simulacro, in cui taluno crede di riconoscere le sembianze di *Hadad* o di qualche dio affine al *Chronos mitriaco*, è di una grande finezza nella modellazione: al corpo tutto avvolto come in una guaina tessile si attorcigliano, dai piedi alla

IDOLO SIRIACO — ROMA, MUSEO NAZIONALE.
(Fot. Moscioni).

testa, le spire di un serpente, tra l'una e l'altra delle quali dovevano esser collocate le sette uova di cui si son trovati i resti e che dovettero evidentemente servire alla consacrazione. La testa, assai fine, è ravvolta in gran parte dal cappuccio con cui termina la guaina avvolgente tutto il corpo e ne rimane visibile soltanto il volto atteggiato a quella espressione estatica che è propria degli idoli.

Il direttore del Museo delle Terme, Roberto Paribeni, ha opportunamente fatto ricostruire in una delle salette dedicate alle divinità orientali lo spazio triangolare in cui giaceva l'idoletto, in modo che il visitatore possa vedere ricostruito lo strano ambiente in cui per diciasette secoli la piccola divinità riposò indisturbata; e presso questa saletta ne ha disposta un'altra a contenere tutte le divinità mitriache anch'esse ricche di emblemi del sole e della luna, anch'esse accompagnate da scorpioni e da serpenti attorcigliati. Si direbbe che tutte queste religioni orientali abbiano vissuto sotto l'incubo, misto di paura e di adorazione; di questi rettili avvolgenti se ne imaginano quasi i riti nati nelle foreste folte dell'Oriente in fulgide notti lunari, fra il fumo dei rami dei pini e l'odore della ragia bruciata, trasportati poi sulle pendici del Gianicolo, in vista di Roma.

Dalle stesse pendici proviene anche probabilmente una statua di divinità femminile che già esisteva

STATUA DI ATARGATIS — ROMA, MUSEO NAZIONALE.
(Fot. Moscioni).

nella collezione Sciarra, che fu anche conosciuta dal Winkelmann e che, dopo la vendita di quella collezione, parve smarrita. È la statua della dea Atargatis, la maggiore statua di questa dea che si conosca, scolpita in marmo con minuziosa cura e finalmente ricuperata per il Museo Nazionale romano. Anche questa statua in attitudine estatica, coi grandi occhi spalancati nel vuoto, ha la voluta rigidezza che si vede nell'idoletto bronzeo; anche intorno a questa il serpente avvolge le sue spire e ferma la testa presso alle mani della dea quasi incerto se debba lambirle. Tutto il corpo della divinità è avvolto in una veste dalle mille pieghe rigide e la testa è coperta da una cuffia di tipo schiettamente egiziano; intorno al collo è una grande collana minutamente traforata nel marmo ed i piedi, uscendo dalla tunica, recano i calzari. È un misto di forme che siamo usi a vedere: il piegare arcaico della veste ricorda certe statue di *corae* trovate nell'Acropoli d'Atene, la testa rammenta alcune divinità egizie dell'epoca della decadenza, il collare che s'avvolge e sovrasta le spalle è simile ad alcuni di quelli che si vedono sulle statue di Diana Efesia; e sembra strano trovare tanti riflessi arcaici e schiettamente orientali in una statua che dovette essere scolpita quando a Roma fioriva l'arte imperiale.

Per questo fascino esotico le tre salette che, nel Museo delle Terme, raccolgono le divinità siriache del Gianicolo e quelle mitriache delle terme di Caracalla riescono particolarmente interessanti: è un piccolo santuario orientale pieno di simboli e di animali strani annidato fra l'olimpica serenità degli dei ellenici e la pace certosina di un convento cristiano.

R. P.

GIUSEPPE MENGONI

E LA GALLERIA VITTORIO EMANUELE DI MILANO.

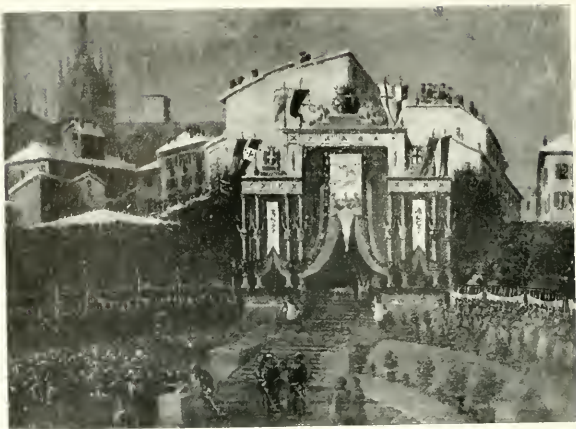
Il 7 marzo 1865 fu collocata la prima pietra della Galleria a Vittorio Emanuele. Se già allora il progetto e il suo autore non godevano la generale simpatia, ancora oggi si affetta verso l'opera un disdegno ingiusto e cattivo: così per tutta la durata del mezzo secolo difficilmente si trova chi abbia studiato con equità la questione. Ora, anche a prescindere dalle modificazioni ultime e non certo giovevoli apportate alla Galleria, anche a prescindere dalle differenze che dal progetto attuale aveva il primitivo che non fu lasciato attuare, la Galleria com'è ora è opera per imponenza grandiosità complessità, tale da doversi riconoscere uscita da un fortissimo ingegno e da un sapiente costruttore. Anche il modo di risolvere il centro della città con quest'enorme massa che ne determina in modo così assoluto le esigenze e i caratteri, potrà essere detto un errore, ma sempre sarà uno di quegli errori che permangono come centri di vita ricchi di attività.

E il Mengoni alla costruzione diede tutto il suo meglio, vi si appassionò dal 62 al 77, progettò, mutò, fece; ascoltò consigli ed appunti, soffrì per lotte ed inimicizie fortissime, si rincuorò per le lodi e gli onori che d'altro lato gli venivano; continuamente preso dall'idea del lavoro suo massimo, ch'egli comprendeva essere una di quelle opere che rimangono pei secoli ad utilità o ad ingombro di un popolo, alla sua ammirazione o al suo dispregio.

Com'egli stesso ebbe a dire in una lettera autobiografica scritta all'editore Treves nel 76, e di cui si conserva l'autografo, alla Biblioteca di Brera; nel 62 venne a Milano per la prima volta, e poi vi ritornò ripetutamente, sinchè coll'amministrazione comunale presieduta dal co. Beretta stipulò nel 21 luglio 1864 il contratto con quella Società Inglese, che solamente le personali amicizie e la personale influenza del Mengoni potè formare a profitto di Milano. Poichè nel periodo precedente della sua vita, dopo essersi, studiando poco, addottorato, dopo aver studiato pittura di paesaggio e prospettiva dal grande prospettico Cocchi, il Mengoni girò tutta Europa, e « viaggiando — ebbe a dire — imparai l'architettura ». E viaggiando strinse un grandissimo numero di relazioni, in gran parte, con personaggi altissimi, spesso regali; relazioni che la sua natura esuberante e ricca sapeva coltivare e mantenere: ad esse egli dovè la facilità di attuare il suo caro disegno. Ma da esse, dalla costituzione cioè della Società Inglese, ecco i primi malumori, naturalmente suscitati da quegli appaltatori indigeni che aspiravano alle grosse imprese.

D'architettura non aveva fatto che la porta Saragozza e il palazzo Poggi a Bologna, quando si accinse al lavoro. Scartato ormai il progetto primitivo assai più modesto e ristretto che non contemplava i bracci laterali, che ideava ai lati dello sbocco verso il Duomo due teatri, che imaginava una Galleria assai più bassa, e una piazza del Duomo assai più stretta (sì che il famoso errore a danno della vista prospettica del Duomo, era evitato), l'opera incominciò con ardore. Il contratto portava come termine per la sistemazione della via Vittorio E. due anni, e per quella della piazza sei. Il 15 settembre 1867 il Re, che aveva posto la prima pietra, poteva venire ad inaugurare la Galleria.

La festa ci è descritta nei giornali del tempo, e Leone Fortis, grande amico del Mengoni, ce lo presenta « come l'unico triste e quasi freddo e sperduto tra tutta la folla festante ». Diceva di non comprendere più nulla, tra critiche lodi e biasimi diceva di smarrire il giudizio indipendente e retto: e solo l'interminabile applauso della folla allo scoprimento della volta potè scuoterlo e toglierlo allo smarrimento di quel dubbio anteriore in cui più d'una volta fu indotto dai nemici e dagli ostili.

La Galleria, la più grande via coperta esistente, si apriva nei suoi 196 m. di lunghezza: il pavimento a musaico, coi 4 grandi stemmi — la serie

S. M. VITTORIO EMANUELE II ASSISTE ALLA POSA DELLA PRIMA PIETRA DELLA GALLERIA.
(Quadro anonimo — Milano, Coll. Bonomi).

dei negozii interrotta dai grandi bracciali di bronzo, e nell'ottagono e nelle estremità dei bracci interrotta all'altezza dell'architrave dalle statue che il Magni, il Pandiani, il Barzaghi e varii altri avevano formato. Al di sopra del cornicione che compie il 1° piano, una ringhiera di ferro con gli stemmi delle città italiane. E poi il 3° piano alto come il 2°; il tutto con quelle decorazioni in marmo in gesso in pietra in metallo, fredde certo e slegate, ma spesso scomparenti davanti agli occhi di chi per la prima volta alzi il capo verso la grandiosità dell'arco, della cupola che dall'imposta

LA PIAZZA DEL DUOMO A MILANO — DEMOLIZIONE DEL REBECCHINO PER LA SISTEMAZIONE DEFINITIVA DOPO IL '76.
(Da fot. dell'epoca).

L'ISOLOTTO DEL REBECCHINO E COSTRUZIONE DEI PORTICI.
(Fot. dell'epoca).

L'ISOLOTTO DEL REBECCHINO.
(Fot. Noack).

LA PIAZZA COI PALAZZI COSTRUTTI E NON ANCORA SISTEMATA.
(Fot. Brogi).

a 30, s'erge nel cupolino a 47 metri sul suolo. E di chi pensi alle grandiosità degli edifici circostanti, che con un costo di 7.000.000 offrivano 1260 locali d'abitazione. La decorazione era compiuta nel suo carattere rigido freddo particolare dai 4 affreschi negli scomparti della volta dell'ottagono: l'Europa del Pietrasanta, l'Asia del Giuliano, l'Africa del Pagliano, l'America del Casnedi. I medesimi pittori negli archi degli sbocchi laterali dipingevano quattro grandi figure allegoriche.

E si ha una piccola pausa nel lavoro. L'architetto nel 68 comincia il palazzo della Cassa di Risparmio di Bologna, nel 69 progetta i mercati di San Lorenzo, di San Fredriano e alla Mattonaia di Firenze, messi in lavoro poi nel 70. Nel 70 pure attivamente riprendeva la sistemazione della piazza, e nel 76 è oramai definitivamente sacrificato il primitivo e assai migliore disegno, colla costruzione dei Portici Settentrionali e Meridionali, e col palazzo Haas [1].

[1] All'Esposizione dell'Associazione degli Architetti in Milano, primo segno di una attività che auguro efficace e valida tanto quanto è ora necessaria, si seppe raccogliere un piccolo numero di disegni, fotografie, stampe, assai bene illustranti le successive trasformazioni della grande piazza. Tutto muta, tutto si progetta, e il Duomo rimane sempre uguale, come centro, cui tutti rispettano, cui tutti si riferiscono!

Mentre è imminente la ripresa dei lavori del grande arco (il più grande che esista dopo quello de l'Etoile di Parigi), egli progetta varii lavori, tra cui due di grande importanza: uno, la facciata di San Petronio; l'altro (in certo modo analogo a quello che ora stava per compiere), la sistemazione di Roma. Sarebbe interessante studiare questo altro piano che poi per la caduta del sindaco Pianciani fu travolto e sepolto.

Nel 76 dunque assuntosi l'opera dell'arco, per 700.000 lire che sommate colle precedentemente spese portava l'arco al costo di 1.085.000, s'impegna a darlo per il 31 dicembre 77. E verso la fine dell'anno, vinto dalla gioia della fine, pareva più non sentire il peso dell'invidia, dell'ostilità, della malignità che mai non sostava attorno a lui: convitava per festeggiare la fine dell'anno e dell'opera un amico: questi fu chiamato qualche ora prima, d'urgenza. Accorre, attorno all'impalcatura dell'arco un gruppo di gente serrata: serrata attorno al cadavere di Mengoni che dopo un minuto d'incertezze era salito coll'ing. Solmi e due operai a veder l'effetto della posa di un particolare decorativo. Suicidio? Disgrazia? Le domande furono fatte e ripetute, tanto era saputa la poca tranquillità che attorno gli era fatta: gli amici che erano

LA GALLERIA VITTORIO EMANUELE — L'ENTRATA.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

LA GALLERIA VITTORIO EMANUELE DAL DUOMO — VISTA D' INSIEME.

OTTAGONO DELLA GALLERIA VITTORIO EMANUELE.

(Fot. Brogi).

in grado di saperlo negano assolutamente il suicidio. Pare che manifestasse anzi la gioia della liberazione dal grande lavoro che aveva durato più che quindici anni!

Nella costruzione tutto era regolare e ordinato sì che pochissimo tempo dopo (nel marzo successivo, se non erro) fu compiuta la consegna. Fato veramente tragico, conclusione veramente dolorosa della vita di chi, mente geniale e forte, fece una grande opera in certo senso mancata; di chi, mente geniale e aperta a tutte le arti (si narra che la ripresa del *Mefistofele* dopo i fischi della Scala, a Bologna, sia in gran parte dovuta a lui), s'ebbe più nemici che amici, di chi sempre aveva la gioia dell'opera soffocata dal dolore del biasimo ingiusto. Tra le molte epigrafi dettate in memoria, questa di un anonimo non dice male:

Tantum opus — Auctori — Josepho Mengoni
Famam dedit, vitam abstulit.

AUGUSTO CALABI.

I QUADRI DI SOGGETTO SACRO DI G. B. TIEPOLO.

Ai quadri e ai bozzetti del Tiepolo inspirati alla tragedia del Getsemani devo aggiungere un dipinto che appartiene alla Raccolta Piccinelli in Seriate (Bergamo) e ripete quasi fedelmente il bozzetto, oggi custodito nella Pinacoteca d'Atene e riprodotto dall'*Emporium* (1).

E' la stessa misteriosa visione. In mezzo all'oscurità della notte il raggio celeste illumina le nubi, che circondano Gesù, prostrato, accasciato nel supremo sconforto e sorretto dall'Angelo, che stringe in una mano il calice della Passione. Le due figure sono uguali nel bozzetto e nel quadro. Gli stessi atteggiamenti e i tipi medesimi anche nel gruppo degli armigeri che recano nelle mani fiaccole e alabarde. Non uguale invece ne' due dipinti la fattura pittorica, svelta, facile, pronta nel bozzetto — fiacca, stentata, fredda nel quadro, che non mi pare sia da attribuirsi neppure a Giandomenico Tiepolo, figlio di Giambattista e il migliore dei suoi discepoli.

G. B. TIEPOLO (?): CRISTO NELL'ORTO.
(Seriate (Bergamo), Raccolta Piccinelli). (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Tra la vivida e gioconda fantasia di Giambattista passano a quando a quando le meste visioni del martirio di Gesù. Così nel *Calvario* della chiesa di Sant'Alvise in Venezia il pittore della letizia rivolge la mente verso le regioni più melanconiche del pensiero. L'anima gioconda del pittore s'apre a un profondo sentimento di pietà religiosa. Ma, di solito, dalle scene che destano

(1) Vedi il numero d'aprile (1914) dell'*Emporium*.

dolore e mestizia rifuggiva il mirifico coloritore, rapito dall'immensa ricchezza e bellezza esteriore del creato, tripudiante per felicità d'indole, non chiamata ad approfondire il significato del sentimento. Come i suoi grandi antenati, i pittori cinquecenteschi, sembra un pagano che dipinga Cristi e Madonne, angioli e santi. Le dolci immagini devote fuggono impaurite dinnanzi alle belle e opulenti figure voluttuose.

dall'architetto Giorgio Massari e faceva ornare le ampie sale del primo piano da Jacopo Guarana e da Giambattista Tiepolo. Nel 1753, reduce da Würzburg, il Tiepolo dipinse nella sala d'angolo *L'apoteosi del poeta Quintiliano Rezzonico*, fratello di Giambattista.

Nel 1756 moriva Giambattista Rezzonico lasciando proprietari del palazzo i figli Aurelio e Carlo, cardinale e vescovo di Padova. Nel 1758 avveniva il

G. B. TIEPOLO: CRISTO CONDOTTO AL CALVARIO.

(Venezia, Chiesa di S. Alvise). (Fot. Alinari).

A questo proposito mi sembrano curiose alcune notizie che attingo da un'opera ancora inedita sul palazzo Rezzonico. L'autore è Giovanni Dolcetti, noto per altri scritti di storia veneziana. Il Dolcetti, che ha saputo fra le umili occupazioni del suo mestiere di barbiere trovare il tempo di dedicarsi agli studi e alle ricerche e acquistarsi buona fama di studioso, è mirabile esempio di perseveranza, di operosità e di sagacia. L'opera sul palazzo Rezzonico è notevole per copia di notizie, per diligenza di ricerche, per acutezza di osservazioni.

Giambattista Rezzonico, padre del cardinale Carlo, che poi divenne pontefice col nome di Clemente XIII, acquistò nell'agosto 1750 il palazzo costruito da Baldassare Longhena e appartenente ai patrizi Bon per la somma di 60,000 ducati. Il Rezzonico faceva compiere la facciata sul Canal Grande

matrimonio di Lodovico, figlio di Aurelio Rezzonico, con Faustina Savorgnan. Il padre preparava l'appartamento agli sposi facendo dipingere nuovamente al Tiepolo una vôlta di una sala colla rappresentazione simbolica delle nozze Rezzonico-Savorgnan. In pari tempo ordinava di costruire in comunicazione con la sala un oratorio. Così il luogo della preghiera e l'apoteosi della sensualità si trovavano uniti. Uno strano conflitto deve essersi agitato nell'animo di Aurelio Rezzonico, il quale ci è dipinto dai contemporanei come un asceta, tutto intento ad opere di pietà e di devozione. Di lui parla con grande ammirazione e con profonda riverenza un anonimo sacerdote, suo confessore, in alcune note manoscritte, esistenti alla Biblioteca Marciana, e citate dal Dolcetti. « Molti furono i dipinti, scrive nel 1763 il confessore del pio gen-

G. B. TIEPOLO: SOFFITTO ALLEGORICO (PARTICOLARE).
(Venezia, Palazzo Rezzonico). (Fot. Naya).

tiluomo, e ancora preziosi per la eccellenza del loro autore, che fece regolare nel palazzo a tenore della Cristiana modestia senza avere alcun riflesso di renderle men pregevoli, perchè non servissero d'inciampo all'altrui innocenza ».

Ora si domanda il Dolcetti per quali recondite ragioni il N. H. Aurelio Rezzonico tollerò che G. B. Tiepolo sciogliesse, con tanta ricchezza di mezzi, un nuovo canto al trionfo della carne, che si deve sempre mortificare a maggior gloria del Signore?...

Forse l'arte feconda, irruente, instancabile del Tiepolo che si lasciava trasportare dalla sua irruente fantasia, sorpassò e vinse gli scrupoli religiosi del committente?

Certo è che le belle donne ignude e opulenti dipinte dal Tiepolo continuarono a guardare, dall'alto del soffitto, il devoto patrizio che passava parecchie ore del giorno genuflesso a recitar preghiere nell'oratorio, attiguo alla gran sala.

POMPEO MOLMENTI.

IN BIBLIOTECA.

EMILIO MARIANI — *Impressioni e Memorie*: versi. 2ª edizione, riveduta e corretta dall'autore, coll'aggiunta di nuove poesie — Milano, Tip. Sociale, 1913.

Il Vangelo di Cagliostro il Gran Cofto: traduzione letterale dal testo latino, preceduta da uno Studio storico-critico e da una Bibliografia di PERICLE MARUZZI su la vita del conte Alessandro Cagliostro e sui liberi muratori e le fratellanze segrete, specialmente in Italia, nel secolo XVIII, con un ritratto del Gran Cofto fuori testo — Todi, Casa Editrice « Atanòr », 1914.

P. ANDREA CORNA — *Profili di illustri piacentini*, con prefazione di ANGELO M. ZECCA — Piacenza, Unione Tipografica Piacentina, 1914.

ORESTE GIORDANO — *Eduardo Dalbono* (I giorni e le opere) — Milano, Casa Editrice « Enotria » di S. Molinari.

CAMILLO TRIVERO — *Nuova critica della morale Kantiana in relazione colla teoria dei bisogni* — Milano-Torino-Roma, Fratelli Bocca, 1914.

DARIO ARFELLI — *L'Agamennone di Eschilo*: conferenza letta nel Circolo di Cultura di Palermo il 5 aprile 1914 — Palermo, Remo Sandron, 1914.

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

Vol. XXXIX N. 234

EMPORIUM

RIVISTA·MENSILE ILLUSTRATA·D'ARTE ·LETTERATURA· SCIENZE·VARIETÀ

GIUGNO 1914

DIREZIONE·AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO·ITALIANO·D'ARTI·GRAFICHE
BERGAMO

Fascicolo L. 1 Estero L. 1.30

FELICE CARENA: RITRATTO DELLA MADRE.

EMPORIUM

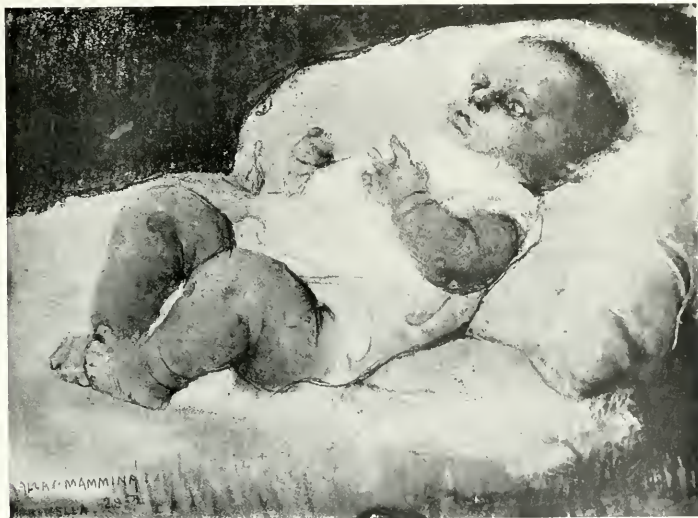
VOL. XXXIX. GIUGNO 1914 N. 234

ARTISTI CONTEMPORANEI: FELICE CARENA.

LL'ULTIMA esposizione internazionale di Venezia, una delle sale italiane più ammirate era quella del giovane pittore Felice Carena. Già noto per essersi segnalato alle mostre di Roma e di Venezia stessa, salì all'onore della sala personale senza frastuono di richiamo giornalistico, senza scandali estetici. Vi riuscì con la tranquilla fatica del lavoro cotidiano, indefesso. E tutta la sua vita d'artista è stata finora percorsa su quella via.

Nato a Torino nel 1880 da modesti impiegati, studiò all'Accademia di quella città senza stupire mai i suoi professori, senza essere mai premiato.

Nel 1905 concorse alla pensione nazionale per la pittura e la vinse dopo una lotta asprissima.

Da quel giorno il favore generale ha coronato l'opera assidua del fecondo artista.

FELICE CARENA: BAMBINA.

FELICE CARENA: L'ANNUNCIAZIONE.

Chi scorra le riproduzioni delle sue pitture, potrà facilmente accorgersi del frequente mutare di ideali e di modelli.

La prima opera sua, l'*Annunciazione*, eseguita a ventun anno, ricorda visibilmente la maniera del Previati, un poco mista di preraffaelismo inglese.

Il *Ritratto della Madre*, di due anni dopo, rivela l'imitazione del quadro omonimo del Whistler. Le varie *Madri* da lui dipinte palesano chiaramente la loro origine dalla *Maternità* del Carrière. Taluni suoi *Bambini* e l'*Autoritratto* fanno pensare al Rubens. Il *Morto* interpreta in nuova forma la *Deposizione* famosa di Tiziano e l'*Ofelia* riprende la stessa visione del Millais.

Finalmente l'ultimo suo *Ritratto di Signora* mostra vive reminiscenze dei sintetisti francesi derivati dal Cézanne.

Tutto questo succedersi di predilezioni estetiche, tutto questo complicato andirivieni per le vie dell'arte rivela il tormentoso inseguimento d'un ideale non ancora raggiunto, il continuo arrovellìo nella ricerca d'una espressione propria, personale, in cui finalmente l'anima s'adagi tranquilla.

Tutto questo sforzo per appropriarsi la fraseologia pittorica altrui, non è che la spontanea, ma consapevole, espansione del giovane, il quale traduce i sentimenti, che agitano l'anima propria, con i sentimenti più affini, già espressi da altri

FELICE CARENA: CRISTO MORTO.

FELICE CARENA: I VIANDANTI (PARTICOLARE).

FELICE CARENA: I VIANDANTI (PARTICOLARE).

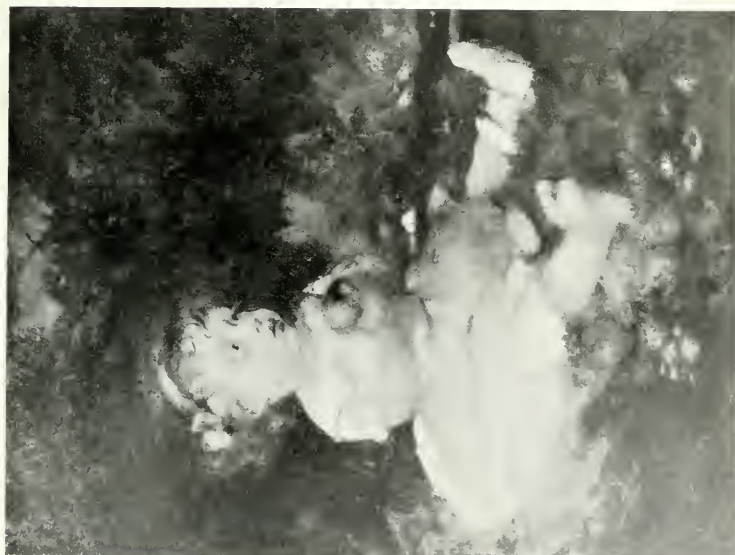
(Trieste, Museo Rivoltella).

artisti, nella speranza di ritrovare per via la differenza specifica, che determini la sua personalità.

Vediamo ora se mai essa nel Carena appaia e quale. Dall'insieme delle sue opere si avverte subito che il motivo sentimentale dominante è il dolore nei suoi vari gradi, dallo spasimo dei parenti, che trasportano a braccia il Morto, alla tristezza delle Madri, alla rassegnazione dei Viandanti, fino alla melanconia dell'Angelo annunziante. Ne sono esenti i Nudi femminili (perchè hanno troncati i visi) e, per eccezione, le fisonomie di pochi Bambini.

FELICE CARENA: RITRATTO DI BAMBINA.

Si comprende come uno spirito, che senza posa contempla i poveri figli di Adamo attraversare melanconicamente la vita, incalzandosi verso il cimitero, sotto il freddo sguardo della morte, si comprende, dico, come egli debba ricercare le sue predilezioni fra quegli artisti, che abitualmente, o per caso, abbiano con più efficacia espresso questa stessa visione di fatale e rassegnato soffrire.

FELICE CARENA : BAMBINA.

FELICE CARENA : BAMBINA.

FELICE CARENA: MADRE.

FELICE CARENA: MADRE.

FELICE CARENA : BAMBINI.

Non pochi sono fra i moderni, che potevano essere presi ad esempio. Il Carena ha più insistentemente seguito Carrière. Perchè?

Il perchè va ricercalo in un'altra inclinazione naturale dell'artista: la sua visione pittorica a chiaroscuro. Il Carena non vede le forme per contorno lineare, come comunemente le ritiene la nostra memoria, ma come si presentano alla nostra visione fisica, ossia per ravvicinamento e compenetrazione di macchie colorate, più o meno scure.

Nelle sue pitture, le figure non sono mai rappresentate sulla tela come contorni proiettati prospetticamente sopra un piano, ma rilevate dal fondo, come volumi che emergono per chiaroscuro. E Carrière fu sommo in quest'arte.

Carrière, sentimentale e scultoreo, è stato il modello preferito dal giovine artista italiano per innata somiglianza di spirito. Ma Carena non è tutto spiegato con i suoi modelli, nè con Carrière in ispecie: v'è anzi una parte nella sua pittura, che con questi è in pieno contrasto. È il colore, la sua originalità.

Mentre l'arte del grande francese è grigiamente monocroma, la pittura del Carena è ricca di forti accordi. Sulle sue tele vibrano in tono scuro le più sonore tinte. Su fondi bituminosi risuonano

FELICE CARENA: RITRATTO DI SIGNORA.

intensamente rossi, verdi, turchini e persino gialli l'oro antico. Da questa sontuosa veste delle sue immagini pittoriche emana la profonda dolcezza, e l'entusiasmo dell'anima sua di fronte allo sfarzo usignuoli inebbriati di un loro costante canto di linee e di colori, apprezzerà anche un nuovo piccolo trillo, aggiunto agli innumerevoli gorgheggi, sgorgati dalla traboccante passione di bellezza, che

FELICE CARENA: AUTORITRATTO.

esteriore della vita, di fronte all'ingannevole involucro del dolore e della tristezza. Dalla nuova modulazione coloristica emana il fascino maggiore della sua arte, la voce sua personale, la sua formula decorativa.

E chi sa gli artisti altro non essere che umani ha commosso ed esaltato il cuore dell'umanità già trascorsa.

Non sempre però la sontuosa veste intessuta dal Carena conviene ai soggetti che ne sono rivestiti. La dolorosa affettività delle *Madri*, del *Morto* e d'altri suoi quadri sta troppo a disagio nel trion-

FELICE CARENA: RITRATTO DELLA BARONESSA FERRERO.

FELICE CARENA: RITRATTO.

FELICE CARENA: RITRATTO DI GIOVANNI CENA.

fale abbigliamento dei rosa, dei vermigli, degli smeraldi e degli ori per potersi trasmutare in un solo e vivo sentimento dello spettatore, per potersi modulare in quella chiara parola, in quel profondo sospiro, che a noi manda l'arte dalle opere sue veraci.

Del resto, raccontare il dolore sorridendo, anzi fosse accompagnato da più sicura espressione del forma fisica.

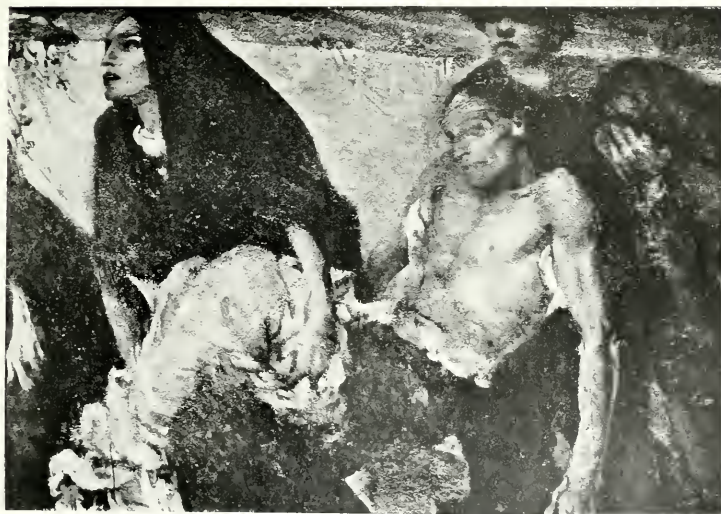
La tristezza invece dell'umana natura è descrit con giusto accompagnamento coloristico nel grande tela dei *Viandanti*, dove dominano to freddi in grigio e in verde. E se l'effetto del qu dro è in qualche parte manchevole, ciò deriva d

FELICE CARENA: ALLA TOLETTA.

esprimere il dolore sorridente, può essere un nobile ideale d'una nobilissima anima, ma forse supera le forze stesse dell'arte. Certo il Carena da questi due frammenti non ha ancora saputo trarre l'armonia d'uno stato d'animo.

Infatti le opere sue più efficaci sono quelle, in cui egli ha ceduto a uno dei due sentimenti, che si contendono l'anima sua. In alcuni ritratti di bambini, il sorriso dell'infanzia si espanderebbe con piena risonanza nel sorriso dei colori fulgidi, se insufficenze d'altra natura, ossia di composizione e di forma.

Il quadro però, in cui il sentimento della colorazione e il sentimento del soggetto vibrano di più intensa corrispondenza è il *Ritratto della baronessa Ferrero*. Dai toni chiari, bianchi e rosa, del viso e del petto, galeggianti sul cupo stagnare del fondo e del vestito turchino, emana lo stesso mesto sorriso che accompagna lo sguardo della figura, faticosamente fisso, attraverso l'incombente tristezza,

FELICE CARENA: VIANDANTE.

FELICE CARENA: IL MORTO.

a un suo lontano sogno di luce. — Ma l'anima del Carena non si è ancora esaurita in queste forme giovanili. Dopo una breve sosta nell'ammirazione dell'Anglada, di cui sono testimonianza i quadri del *Viandante a cavallo* e del *Morto*, pare che l'artista nelle ultime sue opere si sia liberato da quella sontuosa cappa di toni scuri, a cui lo costringeva la necessità di non schernire con ridenti chiarezze la tristezza delle sue immagini.

Qualche felice esempio di tale innovazione è offerto dal quadro *Toeletta* e dall'ultimo *Ritratto di Signora*.

Questo è tutto dipinto a note limpide, con un vestito verderame. Invece dei soliti complicati impasti, vi domina la sicura semplicità dei sintetisti; invece del solito rassegnato sentimentalismo, vi riluce la nitida definizione d'un nervosismo fremente.

Con tale resurrezione ad una contemplazione più sicura e più serena del colore e della vita s'apre forse il periodo maturo di questa travagliata anima d'artista.

Noi speriamo perciò ch'egli possa finalmente trovare il naturale equilibrio e la spontanea corrispondenza fra la veste e l'immagine, fra la passione e la fantasia, in modo ch'egli possa liberamente espandere nell'opera d'arte la sua squisita sensibilità per l'inesauribile sorriso della luce e della bellezza.

LEANDRO OZZÒLA.

FELICE CARENA: OFELIA.

IL TEMPIO DEGLI INNUMERABILI BUDDHA: IL BOROBUDUR IN GIAVA.*

IL sole basso sull'orizzonte manda una luce affievolita attraverso l'atmosfera greve, carica d'umidità e di vapori.

Dalla piccola incomoda carrozza che, al buon trotto di quattro poneys indigeni, ci porta dalla stazione di Muntilan al Borobudur, possiamo scorgere una sterminata distesa pianeggiante, coronata tutto all'intorno da catene di montagne dal profilo tormentato, dai pendii scoscesi, quasi evanescenti nella bruma vespertina.

Tratto tratto fra due alberi un poco discosti, ad uno svolto di strada, in una breve salita dopo il passaggio di un ponte, ci appare lontana una bassa collina fosca, tozza, caratteristica, perchè pare essere stata dalla mano dell'uomo costretta in una forma geometrica.

La via procede uguale nell'eterno scenario di una flora meravigliosa, tra foreste sterminate e campi di riso rifrangenti come specchi i raggi obliqui del sole.

Il silenzio è assoluto, rotto solo dallo scalpitare dei nostri cavalli, dal rauco stridere della carrozza rugginosa, dal vociare aspro del guidatore e d'un suo ragazzo incitanti le bestie.

Uscendo dalla verzura, in una spianata ci appare e tosto dispare un tempio: è il Tjandi Mendut che visiteremo al ritorno, che non ci deve trattenere ora, nel vespero, in paesi dove il sole muore in dieci minuti.

La strada torna a sprofondarsi fra gli alberi, si fa oscura, sale d'un tratto assai ripida. Il cocchiere incita i cavalli, il ragazzo sceso a terra li segue di corsa, li frusta, li trascina per il morso,

* Sui templi buddhistici vedi anche l'articolo di Nino Antognini: *I mille templi di Pagan*, in *Emporium*. Agosto 1913.

SEZIONE A-B DEL BOROBUDUR IN GIAVA. (Dal disegno dell'autore)

e grida, grida aspro, stridulo. Un brusco svolto, una breve ripidissima salita e la vettura si ferma al piccolo albergo ospitale, che sorge a cento metri dal tempio del Borobudur.

Il più grande del mondo, io credo, il più terribile, io direi, ora che nel crepuscolo si profila

PIANTA DEL BOROBUDUR. (Dal disegno dell'autore).

in nero contro un tempestoso cielo di madreperla, iridescente di toni rosei e verdastri.

Il mio primo sentimento è di rispetto, quasi direi di paura. La mole enorme mi opprime, mi toglie la veduta di mezzo l'orizzonte, mi par chiudere in sè una misteriosa vita, essere il dominio incontrastato di esseri soprannaturali.

Nella breve spianata che ci sta dinnanzi sono sparsi alcuni frammenti tolti al tempio, statue, bassorilievi, pietre squadrate; l'erba è molle e soffice, l'aria umida, odorante di muschio.

Andiamo silenziosi verso la più vicina delle quattro scalee d'accesso, ci soffermiamo sulla prima terrazza. La notte è piena, ma vien dal cielo stellato una tenue chiarità.

La pietra intorno a noi pare animarsi a poco a poco; tutta una folla di imagini esce dall'ombra, sento fisso su di me lo sguardo di infinite invisibili pupille lapidee che mi fan trattenere il respiro e mi affascinano.

Compiamo un quarto di giro e ridiscendiamo al piccolo albergo.

IL BOROBUDUR — UN ANGOLO DEL TEMPIO.

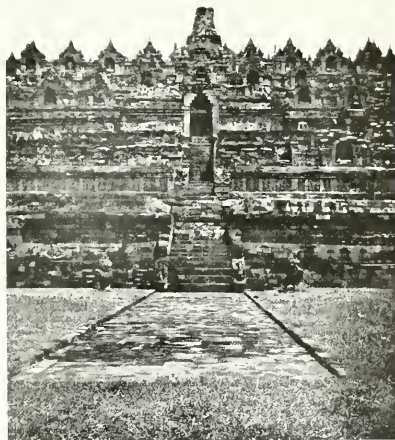
* * *

Una carta murale con prospetto, sezione e piano (dalla quale sono tratte, con lievi cambiamenti, le due prime illustrazioni) dà una prima idea chiara di quello che sia il Borobudur. Una collina in origine, in vetta alla quale una dágoba [1] chiudeva una reliquia del Buddha. Il primitivo sacrario è stato poi ingrandito fino ad *inghiottire* sotto la pietra l' intera collina.

Su di una base quadrata di 120 metri di lato proiettantesi in fuori due volte in ogni lato, sorgono cinque terrazze digradanti verso l'alto: dall'ultima terrazza si elevano tre ordini di dagobe in tre circoli concentrici, la maggiore dagoba, il punto più santo, sovrasta al tempio ed alla collina. Quattro scalinate vi conducono, formanti quattro bracci di croce che tagliano ogni lato nel mezzo.

Ma che cosa siano queste terrazze, queste dagobe, queste scale, che cosa ogni particolare, ogni angolo, ogni fregio non è dicibile.

Nessun dato storico preciso sulle origini di questo tempio è giunto sino a noi. Solo ci è dato

(1) Uso qui il vocabolo *dagoba*, usato a Ceylon ad indicare la *pagoda*, perchè la forma di questi edifizii si avvicina appunto al tipo a campana di loto rovesciata che trovasi a Ceylon (Anuradapura, etc.).

PARTE CENTRALE
MOSTRANTE UNA DELLE QUATTRO SCALINATE.

di affermare che esso data dell'ottavo secolo dell'Era Volgare. Certo però anche all'occhio non esperto la costruzione appare fatta in diverse riprese: l'antica base, come è risultato da scavi recenti, era in corrispondenza di quella che è oggi la seconda terrazza (la prima è quindi un'aggiunta posteriore); così come le dagobe e le due ultime terrazze son certamente posteriori alla seconda ed

In ogni modo il Borobudur, edificio buddhistico, a nessun altro somiglia; manifestamente di origine indiana, non ha nell'India alcun riscontro; costruito con sapienza infinita e con perizia d'arte eccezionale, nel suo complesso non ha, neppure costruttivamente, nè modelli, nè copie.

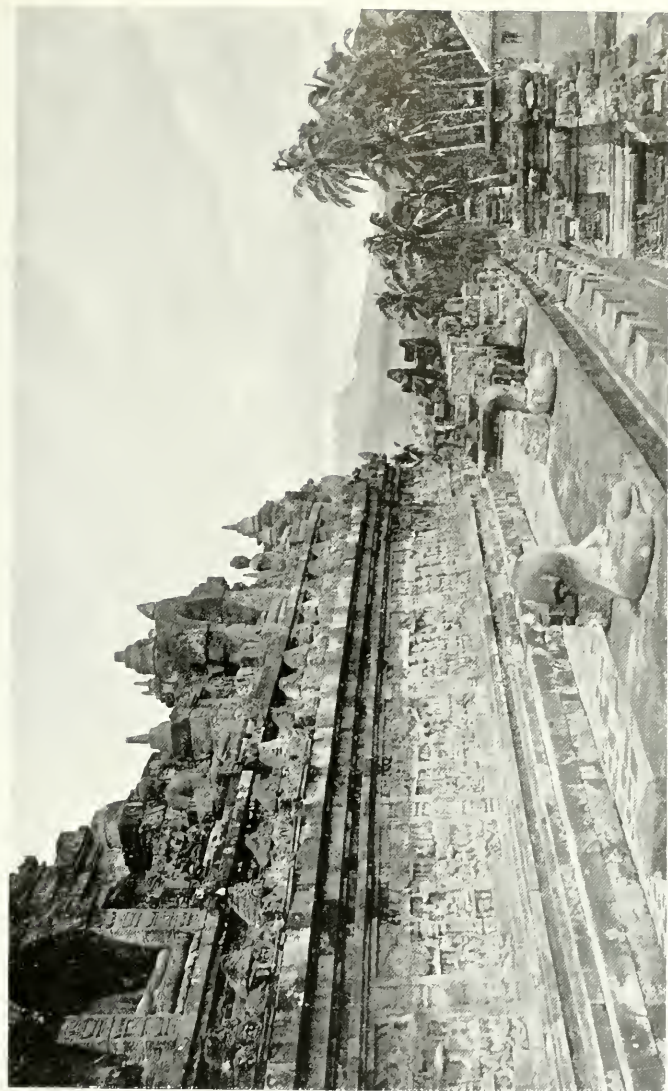
Il materiale costruttivo è dato da una meravigliosa trachite vulcanica che parrebbe un'arenaria

UN ANGOLO DEL TEMPIO.

alla terza, le più antiche, e, senza alcun dubbio, le più belle. Nei bassorilievi della quinta terrazza già incominciano a farsi strada, pur nelle storie buddhistiche, manifestazioni di quel ritorno al Brahmanesimo che pare in ogni luogo ed in ogni tempo risospingere verso l'antica religione i popoli che parvero d'un tratto più profondamente sconvolti e redenti dalla dottrina del Buddha [1].

(1) Vediamo, ai nostri giorni, ripetersi questo fatto in Ceylon dove talvolta in uno stesso tempio buddhistico son figurati e venerati Shiva e Vishnu; e la cosa è tollerata dai bonzi, troppo largamente interpretanti il precetto del Maestro, che nessuna religione debba essere reputata cattiva e condannata.

tanto è delicata e morbida, che di tutti i colori si veste sotto i licheni, le muffe, le piogge, abbagliante talvolta sotto il sole, fosca e profonda nell'ombra.

E questa pietra canta giorno per giorno, ora per ora, la vita del Buddha e la sua gloria: un sogno ed un inno fatti realtà e materia nella pietra, un'arte che ha tutte le grazie, tutte le ingenuità e tutte le stanchezze, un senso di bisantinismo che procede a lato della semplicità impacciata e pur viva di alcune figurazioni, che mi hanno fatto involontariamente pensare al nostro Carpaccio, una così vasta

IL BOROBUDUR IN GIAVA — LA PRIMA TERRAZZA.

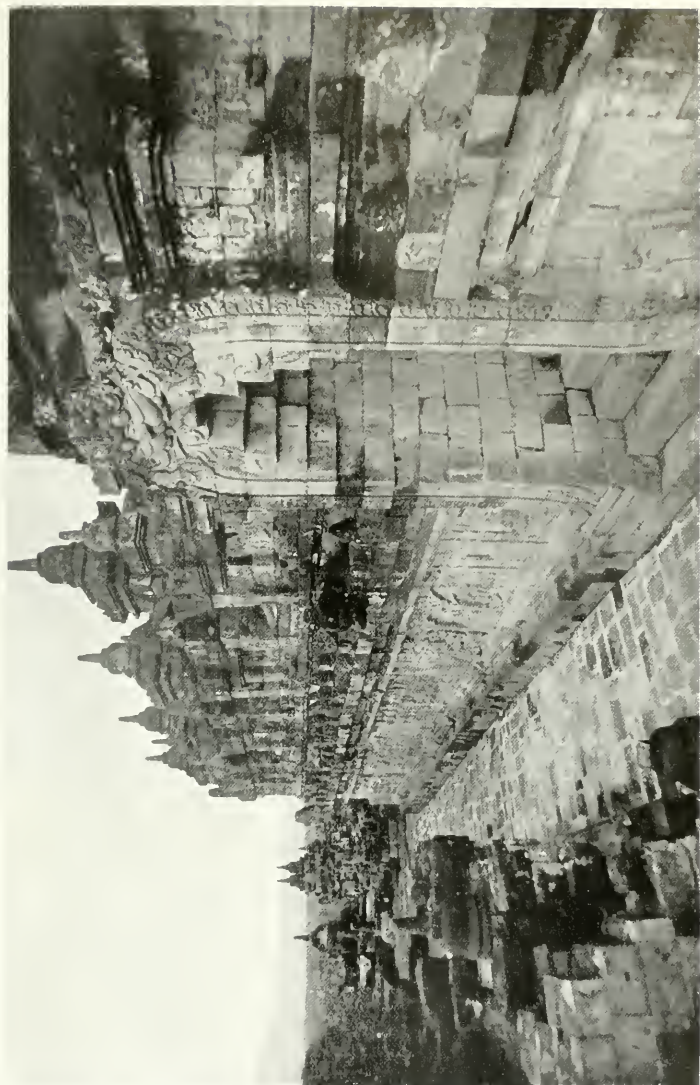
opera che pare chiudere in sè il centro del mondo, il centro di un mondo almeno.

Gioca quest'arte con la pianta dell'edificio e crea e risolve difficoltà di risvolti, di angoli, di prospettive, ripete per quattrocento trentasei volte lo stesso motivo della nicchia chiudente una statua del Buddha, coronata e fiancheggiata da minuscole dagobe, e riesce grandiosa, non monotona, svolge nei tre ultimi piani tre serie di dagobe in pietra non cementata, sforate in modo tale che si intraveda per altre settantadue volte l'imagine serena del Buddha, chiude le nicchie e le porte con archi falsi costituiti dallo strapiombare di ciascun corso di pietre e vi imita nella decorazione le foggie dell'arco vero; ha nelle figure terminanti le balaustre delle scalinate una tale concezione del grottesco da rasentare il sublime: enormi bocche spalancate dalle quali escono nuove bocche e, intorno a queste, qualche cosa che pare e che non è una testa, che non ha occhi, ma uno sguardo, che analizzata non è se non un gioco di linee e di arabeschi, e che pure turba più che non turbi la più terribile testa di Medusa.

Trionfa finalmente quest'arte nella infinita serie dei bassorilievi svolgentisi per migliaia e migliaia di metri in duplice ordine su ciascun lato delle terrazze, sapientemente scompartiti da fregi variati, semplici, geniali, dei quali alcuni ricordano la freschezza di motivi del primo rinascimento fiorentino, altri hanno dell'arte bisantina un sapore romano orientalizzante.

Sono stati questi bassorilievi scolpiti sul posto nelle pietre stesse constituenti la muratura dell'edificio, delle quali le maggiori non superano i trenta centimetri per settanta, così che talvolta i giunti dividono in due in tre, una testa, una mano, un fiore, una sartia di nave senza che per questo la forma sia meno precisa od appaia turbata o perda qualcosa nella spontaneità semplice che è la nota dominante di quest'arte.

UN CORRIDOIO DEL TEMPIO.

La storia e la gloria del Buddha, ripeto, son qui figurate; una bibbia di pietra che si può leggere pagina per pagina attraverso l'infinita serie delle imagini, seguendo nel loro logico svolgimento questa canzone dalle migliaia di strofi: ed hanno questi bassorilievi un tal valore di evocazione di tutta una lontana civiltà da apparire come la più evidente e compiuta enciclopedia di un secolo, chè

IL BOROBUDUR IN GIAVA — LA SECONDA TERRAZZA.

la vita, la vita intera in ogni sua manifestazione si svolge innanzi agli occhi dell'osservatore.

Re su troni e su carri di guerra, asceti in preghiera, arcieri bellissimi tendenti l'arco, musicisti e danzatrici squisite, guidatori di cocchi e cavalieri, santi predicanti e fedeli prosternati, ninfe e demonii, velieri e barche a remi, elefanti sacri, buoi all'aratro, poveri pescatori, monaci meditanti, lotte di coccodrilli e di tartarughe, palazzi e templi, carri di trionfo e vinti in catene, e tutta una fioritura di alberi fronzuti, veri alcuni di una evidenza incredibile, fantastici altri, intreccianti i loro rami in forme decorative studiate, mentre volan di tra le fronde uccelli d'ogni specie e divinità alate, ed un serpente si avvolge ad un tronco ed un pellegrino riposa la sua stanchezza sotto di una grande palma ombrosa.

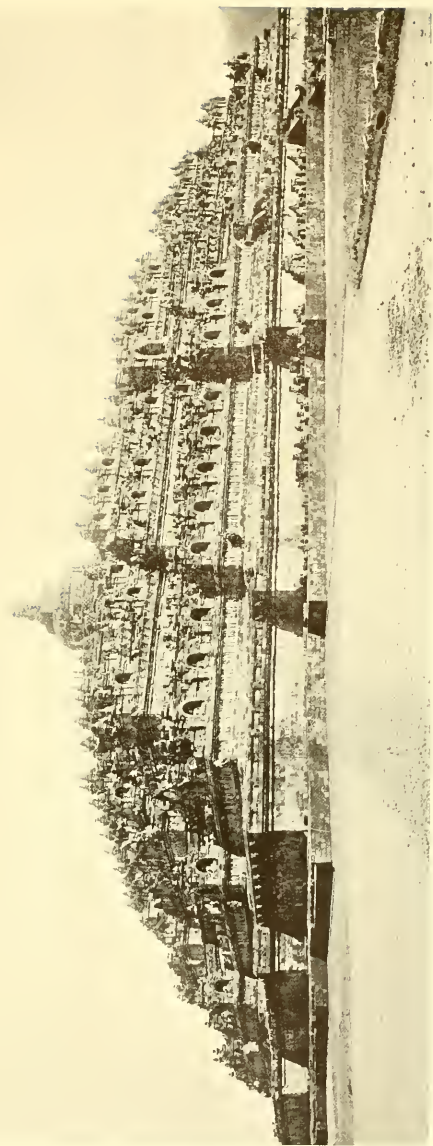
LA QUINTA TERRAZZA DEL TEMPIO.

Il tipo rappresentato in tutte queste figurazioni è sempre il tipo ariano — cioè greco-indiano — senza nessun elemento mongolico. Ricchissimi appaiono e raffinati gli edifici, i costumi, le armi, le suppellettili, i gioielli; tutto questo anche dice chiaramente l'origine indiana per quanto in tutte queste rappresentazioni si riscontri una minore uniformità, un più libero movimento, un aspetto spigliato insolito alle scolture indiane.

Anche in questi corridoi senza fine si rinnova il prodigio della nessuna monotonia, della nessuna noia, tanto la forma generale prevale sul particolare e lo domina, tanto l'impreveduto di un risvolto, di un angolo, di un doccione svaria ad ogni momento la vista.

Nelle nicchie e nelle dagobe il Buddha è raffigurato seduto in grandezza di poco maggiore del vero. L'espressione e la posizione del volto son sempre le stesse di una incomparabile serenità: solo la diversa posizione delle mani indica la interiore attitudine del Buddha.

Vediamo nel Borobudur sei differenti posizioni, cinque delle quali corrispondenti a cinque Dhyani dell'India del Nord e cioè:

Nelle dagobe: il B. che ha capito e medita gli

IL BOROBUDUR IN GIAVA — VEDUTA D'INSIEME DEL TEMPIO.

stati del Nirvana con la palma destra chiusa sulle dita della sinistra (I Dhyani).

In ciascuna faccia delle prime quattro terrazze:

Il B. insegnante con le palme aperte riposanti su di un ginocchio.

NICCHIA COL BUDDHA NELL'ULTIMO PIANO.

Il B. meditante con le mani aperte sulle ginocchia.

Il B. imparante con le palme chiuse.

Il B. credente e convinto che espone la legge con le mani alzate.

E infine nella quinta terrazza:

Il B. che dimostra e spiega, i pollici e gli indici congiunti.

Nella dagoba centrale è murata una grande statua del Buddha che ha raggiunto il Nirvana, statua che non fu finita « perchè scalpello umano non può esprimere la beatitudine suprema, che non è visibile perchè occhi umani non possono mirare quello che non è se non uno stato di grazia al quale si arriva solo per via di interiore meditazione ». Tale la tradizione e per verità, quando fu aperta la dagoba centrale, si trovò la statua maggiore non finita o almeno non polita: alcuni archeologi pretendono che una precedente violazione del santuario abbia tolto all'idolo l'oro di cui era ricoperto.

Troppo mi piace la spiegazione della leggenda per rinunciarvi senza sicuri argomenti.

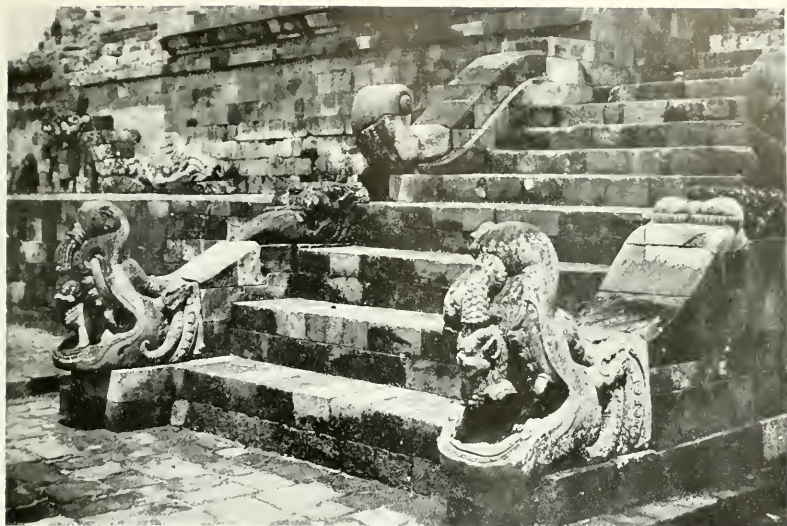
Certo si è però che molte furono le profanazioni subite dal Borobudur da quando i Mussulmani conquistarono Giava[1] (si vuole che nel tempio istesso, estremo rifugio degli indigeni, fosse combattuto l'ultimo episodio della lotta) a quando, or non è molto, chicchessia poteva prendersi i « sassi » che più gli piacessero.

Il tempio scoperto sul principio del decimonono secolo fu trovato in gran parte sepolto, ma relativamente in ottime condizioni: alcune poche parti senza rimedio perdute, altre solo smosse, altre cadute, meglio direi scomposte, visto che con opera assidua, rispettosa, intelligente si potè rimettere a posto, senza falsificazioni o interpolazioni, quasi ogni pietra trovata.

BUDDHA SENZA TESTA IN UNA NICCHIA DELL'ULTIMO PIANO.

Del resto anche nella parziale rovina è un nuovo fascino, il solito fascino di poesia, di sentimentalità, di tristezza, che si aggiunge alla maestà infinita, alla bellezza grandiosa e gloriosa.

Una nicchia vuota dell'imagine pare un'occhiaia

(1) L'isola è ancor oggi quasi per intero maomettana.

UNA DELLE QUATTRO SCALEE D'ACCESSO.

NICCHIE DELL'ULTIMO PIANO.

senza pupilla, un Buddha libero dalla dagoba che lo chiudeva si profila netto contro il cielo, una pietra di un bassorilievo perduto è enigmatica e desolante come il frammento di una pagina che nessuno leggerà mai, di una grande porta son rimasti solo un pilone e due o tre pietre strapiombanti, fra le quali si insinua, nonostante la sorveglianza archeologica, un verde ciuffo d'erba, e talvolta in una terrazza è aperta una grande breccia che lascia libera la veduta delle palme verdissime, del paesaggio vario e sorridente, d'un lontano vulcano che manda al cielo una sottile nube di fumo.

In alcuni punti tutta la muratura è sconnessa, le varie pietre sono scorse l'una sull'altra, ed è bello ed è triste di vedere il grande quadro d'un bassorilievo così scomposto e pur vivo, tanto grande e indivisibile ne è lo spirito animatore.

BUDDHA DI UNA NICCHIA CADUTA.

Manca a parecchi Buddha la testa ed in un prato ai piedi del tempio ne vediamo, spettacolo curioso e quasi macabro, quaranta o cinquanta allineate, di ugual dimensione, pettinate nell'istessa foggia, sorridenti del medesimo irreale sorriso, con lo

sguardo perduto nell'infinito, con le orecchie dal lunghissimo lobo forato, belle alcune, se pure obbediscano a diversi canoni d'arte, come è bella la testa d'un Apollo greco del periodo d'oro.

puri e sotto i cieli coperti, talvolta tempestosi, quando nell'aria era qualcosa che rispondeva alla terribilità della mirabile pietra, quando il lividore d'alcune luci, ed i riflessi e le ombre pa-

DECORAZIONI FRA LA SECONDA E LA TERZA TERRAZZA.

Noi abbiamo corso il tempio per tre giorni quasi senza posa: sotto la sferza di un sole terribile, sotto gli improvvisi piovaschi caldi, violenti, deprimenti, nella notte stellata e nella placida notte lunare, l'abbiamo veduto accendersi dalle prime luci del mattino e smorzarsi nella porpora e nell'oro dei tramonti, l'abbiamo veduto sotto i cieli più

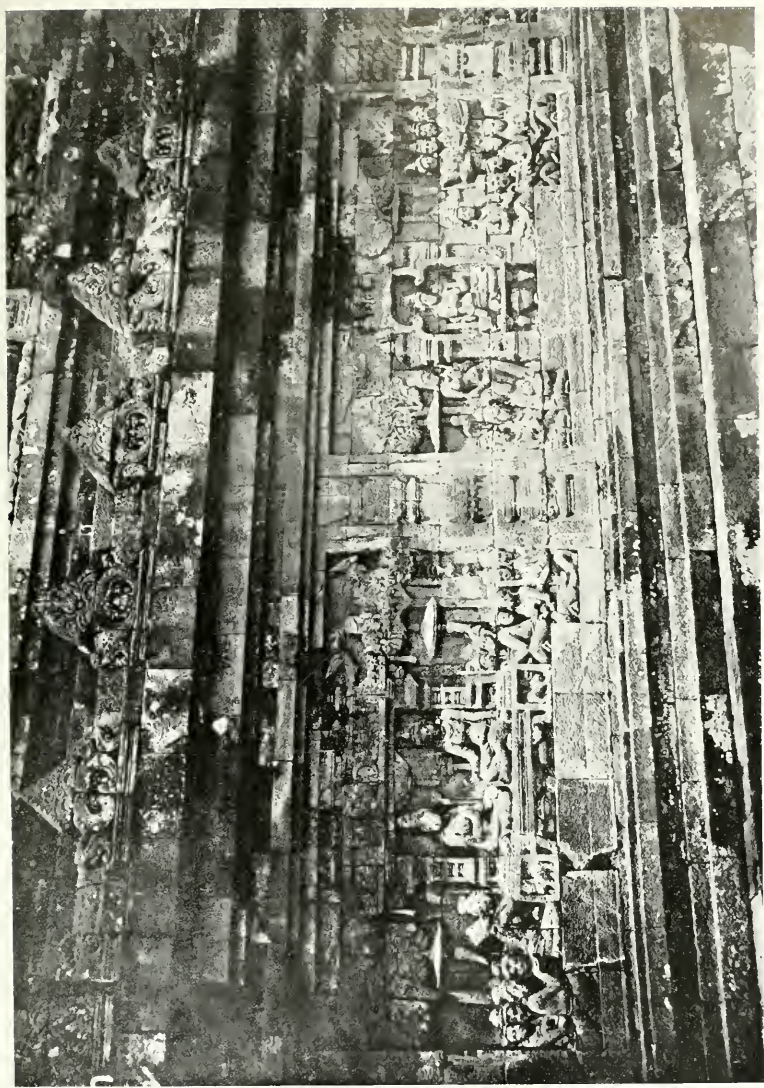
revan dar vita ed animare e velare di irrealità i prodigiosi bassorilievi senza fine; e tutto ad ogni momento ci sembrò così nuovo, così vario, così pieno di fascini diversi che sempre la curiosità e la eccitazione del nostro spirito seppero vincere la stanchezza delle nostre membra depresse dal clima terribile. Mai non fummo urtati da una stonatura,

DAGOBE SFORATE DELL'ULTIMO ORDINE.

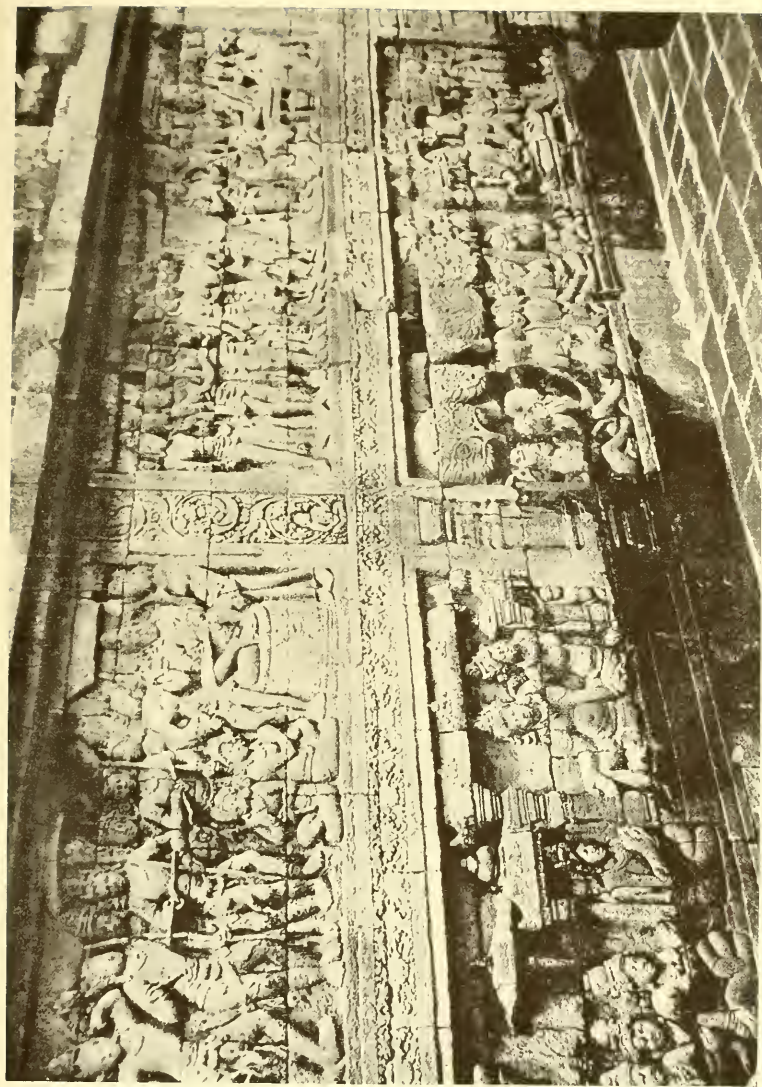
DOCCIONE D'ANGOLO.

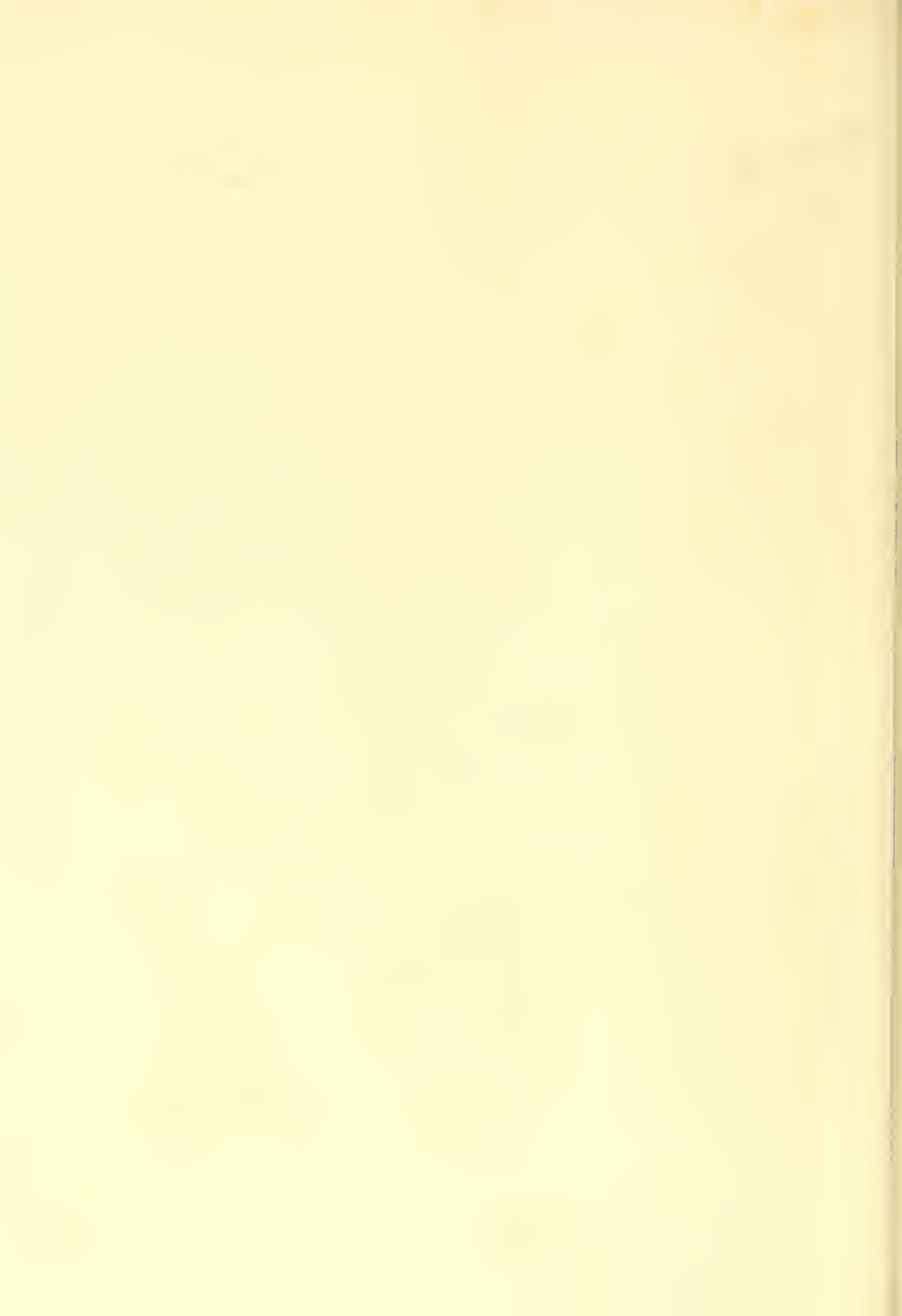
da una linea inarmonica, da un particolare meschino, chè anzi la maestà infinita del tempio pare irraggiarci dintorno e sollevare il cuore ed inebriarlo.

Ogni cosa concorre in quest' opera unica al mondo a stupire da prima per la novità assoluta e le dimensioni fantastiche: ogni cosa, quando si incominci a penetrare più addentro nei particolari, riconferma l'ammirazione senza limiti. E sbalordisce il pensiero che un'arte giunta a tanta altezza sia, a nostra conoscenza almeno, nata e morta in quel solo punto della terra ed una riverenza misteriosa suscita in noi il pensiero di una religione che ha inalzato al suo rivelatore la grande *vihara*, della mite religione ormai quasi obliata in infinite terre che un giorno illuminò della sua luce.

Queste visioni della fine di un mondo lasciano una tristezza incomparabile. E dove infatti il pensier della morte può essere più tormentoso che non dinnanzi a questa grande testimonianza della morte? Dove il sentimento della giovinezza sempre rinascente della Natura, della durata dell'opera istessa dell'uomo in confronto della fragilità dell' uomo può essere più vivo e più terribile?

SCENE BUDDHISTICHE — PARTICOLARE DEL BASSORILIEVO SULLA BASE DEL TEMPIO.

SCENE BUDDHISTICHE — BASSORILIEVO SULLA BASE DEL TEMPIO.

SCENA BUDDHISTICA — BASSORILIEVO SULLA BASE DEL TEMPIO.

IL BOROBUDUR IN GIAVA – SCENE BUDDHISTICHE

(BASSORILIEVI SULLA BASE DEL TEMPIO).

N. 234

SCENA BUDDHISTICA — BASSORILIEVO SULLA BASE DEL TEMPIO.

SCENA BUDDHISTICA — BASSORILIEVO SULLA BASE DEL TEMPIO.

SCENA BUDDHISTICA — BASSORILIEVO SULLA BASE DEL TEMPIO.

BUSTO DI UN BUDDHA PRESSO IL BOROBUDUR.

LEOGRIFO CUSTODE ALL'ENTRATA DEL BOROBUDUR.

IL BUDDHA — PARTICOLARE D'UN BASSORILIEVO SULLA BASE DEL TEMPIO.

Nulla rimane della civiltà favolosa che ha eretto il Borobudur, nessun pellegrinaggio muove più al tempio, nessun sacerdote più ne ha cura. Il deserto è dintorno, ma la collina di pietre vive solenne nella sua solitudine, solenne pur sotto l'occhio curioso del touriste, solenne ed impenetrabile al vano studio dell'archeologo, solenne davanti al piccolo albergo ospitale, meta delle scampagnate domenicali dei pacifici olandesi residenti a Djokia, che si deliziano del succulento *rijstaffel*, del merlo che parla inglese e del grammofono, che sotto gli sguardi commossi del conduttore dell'albergo, strazia senza fine gli orecchi.

Giuseppe Govone.

SCENA BUDDHISTICA — BASSORILIEVO SULLA BASE DEL TEMPIO.

RESIDENZE REGALI: VENARIA REALE.

« LA MANDRIA » — LA STORICA TENUTA DI VITTORIO EMANUELE II.

I ricordo quando, fanciullo ancora, passavo sul piccolo treno della ferrovia Torino-Ciriè-Lanzo dinnanzi alla Venaria Reale, attraverso alla pianura vasta, solcata da innumerevoli file di gelsi e di salici che delineavano lontano i diversi possedimenti, i campi seminati ed i vellutati prati di riposo. Laggiù, come in un sogno, apparivano le Alpi nevose dal Rocciamelone alla Ciamarella, dalla Bessanese alla Lavarna; spiccavano ai piedi delle grandi montagne i contrafforti delle Prealpi, ricche di paeselli dalle torri medioevali e popolate di santuari miracolosi e di piccoli cimiteri al sole, nei quali è scritta l'eterna storia d'amore e di pietà.

Le valli del Lanzo vivono, come tutti i paesi alpini, la tradizionale vita millenaria che ha commosso Edmondo De Amicis e Giuseppe Giacosa: una vita che non conosce ancora quella della città, quantunque ci sia penetrato, a suo modo, il socialismo. Le memorie antiche, le novelle e le leggende medioevali del diavolo, signore di un ponte o di un terribile *passo* alpino, il diavolo rapitore di anime, sono commiste ai nuovi racconti narrati dai soldati di Napoleone I e di Vittorio Emanuele II, del Re Cacciatore, di *Vittorio*, come famigliarmente lo chiamano le vecchie generazioni che lo conobbero attraverso il racconto dei padri e delle madri, buone vecchiette queste che ricordano al sole che le riscalda il sorriso o il *pizzicotto* reale. *Vittorio*, per quei valligiani, era immortale. I particolari della sua morte, rievocati decennî più tardi dalla data dolorosa, colpivano ancora crudelmente le buone e semplici anime come ad un primo an-

CASTELLO DELLA « MANDRIA » VISTO DA NORD.

CASTELLO DEI LAGHI.

nuncio: poi si rasserenavano e, in un nuovo sorriso di beatitudine, dicevano che *Vittorio* non era morto, che *Umberto* non era Re, poichè essi vivevano ancora, poichè *Vittorio* era il Re della loro gioventù che sarebbe morta con loro.

E Vittorio Emanuele abitava invero fra loro; da Torino si recava nella sua immensa tenuta della *Mandria* alla Venaria Reale, per poi, vestito da cacciatore, battere i monti in cerca di caccia e di avventure. Narrano gli alpigiani che spesso domandava il loro parere sulla sua persona e su quella dei suoi ministri, sorridendo furbescamente ai loro assennati e bertoldeschi ragionamenti. Quando la Corte del Re del Piemonte abitava la *Mandria* non esisteva la frequente ferrovia economica che corre lungo la Stura impetuosa e la sassosa Cerenda, turbando con fischi allegri le mandrie pascolanti; ci si andava allora in carrozza e in diligenza dalla capitale, compiendo così i dodici chilometri, a partire da piazza Castello, che separano Torino dalla storica tenuta del Re. Un seguito di cavalieri, di gentiluomini, di soldati e un grazioso stuolo di dame, seguiva il corteo reale. Le alte vetture dalle ricche decorazioni dorate, piene di intagli e di fregi e dai sedili dondolanti come un pendolo, passavano veloci fra la turba del popolo acclamante; passavano in un turbinio di gioia attraverso a quelle campagne risvegliate dal dolce tepore e rallegrate dal volo delle rondini. Nell'antica tenuta — sospirata per tutto l'inverno nel grave Palazzo Reale di Torino — tornava la vita. Che importa se al rosseggiare delle prime bocche si spegnevano i canti nella

« LA MANDRIA » — I LAGHI.

« LA MANDRIA » — SUL LAGO.

NEL BOSCO DELLA « MANDRIA » — UNA ROTTA.

nebbia e lo sguittire dei pettirossi metteva nelle anime freddolose la nostalgia del ritorno?

Il corteo passava ora la *Madonna di Campagna*, il paesello di San Maurizio, attraversava la pianura in fiore; festanti, i contadini dimenticavano i bianchi buoi nel solco e il falcetto nella vigna. Il corteo percorreva gl'immensi vialoni — che oggi le automobili divorano in un attimo — all'ombra dei faggi, dei tigli, dei pioppi, fra lo svolazzare degli uccelli innamorati e le nubi dei maggiolini. Lo scalpitare dei cavalli sul ciottolato dei paesi dalle case basse e dall'ampio solaio aperto, annunciava l'arrivo del corteo alla *Venaria*. Il gruppo dei cavalieri attraversava lieto.

Un ampio giardino seicentesco, simile a quello che il Le Notre ideò per i castelli francesi, dalle aiuole ampie — distribuite con criterio architettonico e intonate al classicismo degli edifici — metteva una nota solennemente decorativa dinanzi al grave castello. Brilla così un verde umido, tenero, allegro, come una perenne primavera, come una giovinezza eterna, contrastante

ALLEVAMENTO CAVALLI.

mia. Non troveremo qui le immense zone prative fissate in forme geometriche con leggiadro artificio decorativo e scenografico del castello di Versailles e neppure troveremo la bella fontana, grande come un lago; non la sapiente distribuzione dei boschetti, non — infine — la ingegnosa pianta del parco seicentesco conservata intatta dal governo repubblicano quale miracolo d'arte, nè il giardino incantato dell'Ariosto o del Tasso, non

apriche collinette, ombrose valli
selve e spelonche in una vista afferra;
e quel che il bello e il caso accresce all'opre
l'arte, che tutto fa, nulla si scopre.

con le meravigliose querci che formano un arco trionfale a l'ingresso e con i folti boschetti di cipressi. Più sotto i ciuffi di rose, di dalie e di malvoni, si estendono dinanzi al palazzo severo.

Imponentissime *alee*, vialoni, solcano il giardino di questa Versailles piemontese, con un ritmico svolgersi di bianche strade che convergono alla piazza centrale, che si apre innanzi al palazzo, spaziosa come una piazza d'armi.

Se il giardino della villa è stato creato dagli imitatori del genio del Le Notre, o meglio da un giardiniere italiano innamorato della grandiosa concezione architettonica del Bernini, il parco che si stende per chilometri e chilometri quadrati, non è certo ispirato alle stesse teorie; non segue, se si vuol discendere a sottili indagini artistiche, le idee celebrate da William Kent, ma è lasciato al capriccio della natura e allo sfruttamento economico. L'arte, in questo giardino, non ha messo che alcuni punti fissi di paesaggio rustico, lasciando che il parco prenda diversi aspetti estetici a seconda dei lavori e dei bisogni agricoli, unendo così ai concetti estetici quelli vitali della econo-

Mancano i tempietti ionici, le rovine del teatro d'Arcadia, le statue di Diana, il Romitorio, la Capanna di Angelica e Medoro, i laghetti per i cigni solitarî e per la malinconia dei romantici.

Alle spalle del palazzo si distende, per il territorio occupato da sette comuni (Venaria, Druent, Fiano, S. Giglio, Robassomero, Caselle, La Cassa) ed attraversati dalla Cerenda e dalla Stura, un

CASCINA DI PRATOLUNGO.

UNA DELLE ALEE D'ACCESSO AL CASTELLO.

parco ove oggi i moderni concetti di coltivazione hanno gettato fonti di nuove ricchezze, di bellezza e di benessere sociale.

Ma quando Re Vittorio entrava alla *Mandria* non si agitava di certo il lavoro che il marchese senatore Luigi Medici del Vascello — l'attuale proprietario della vasta storica tenuta — ha saputo attivare. Il passato dell'antica villa regale è eternato in ogni angolo di questa dimora che, a detta dei competenti, è una delle migliori del mondo; ma, assieme col ricordo, essa vive, col più frequente pulsare, tutta la bella odierna vita agreste. Il senatore Medici, che prodiga a queste campagne, vaste come un piccolo regno governato da un patriarcale spirito comunale, tutto il tesoro della sua profonda conoscenza mista ad un nobilissimo amore alle opere dell'uomo, mira a ricondurre i terreni a gareggiare, nei profitti, con le industrie. Egli ci dice con lo « Sposo delia Terra venerando » *come sia bello a sera noverare l'opere della domane e misurare nel cuore la durabil forza.* Il castello della *Mandria* — un massiccio fabbricato dalla robusta facciata che lascia vedere tutte le linee costruttive e i muri di mattoni — è composto di un edificio principale, dal quale si staccano due ali, chiuse da una quarta costruzione, che forma all'interno un grandioso cortile; a questo primo corpo n'è unito un secondo — uguale al primo — ma più modesto; una specie di dipendenza del castello, dove sono collocate le scuderie, ma che forma un tutto armonico come un maestoso edificio. Le linee sobrie, il colore cupo del mattone esposto da secoli alla pioggia e ai venti, si armonizzano colla mole del fabbricato per aumentare l'aspetto

ALLOGGIO DEL CAPITANO DIRETTORE DI CACCIA E FATTORIA DEL CASTELLO.

regale e soldatesco, proprio dei vecchi palazzi piemontesi.

In quei tempi, quando il corteo regale dopo aver passato l'ampio giardino entrava in palazzo, i contadini, venuti da lontano da tutti i paesi della tenuta, i bracchieri e i guardaboschi salutavano il Re e la Regina, mentre dai campanili delle chiese squillavano a festa le campane. E la villa riprendeva la sua vita estiva ; alla Venaria e a Torino correvano le staffette, si muovevano i soldati, i ciambellani, i ministri e le faccende dello Stato venivano svolte all'aria aperta, all'ombra di un albero secolare, fra la benedizione del sole o in uno dei caratteristici salottini della Restaurazione, un po' camera e un po' museo.

Ora la Reggia è morta : non più le vetture del Re ma le potenti automobili entrano nel gran cortile del palazzo, trasformato in un giardino chiuso, giardino ed orto insieme, nel quale crescono ancora i cipressi ed i salici piangenti cari al romanticismo del De Musset e dove, al centro, in una ampia vasca, un tritone frena sempre l'impeto di un cavallo marino. Sotto il bel cielo del Canavese, in fondo al cortile, sopra l'arco della grande porta di comunicazione fra la corte, si scorge, sbiadito, lo stemma dei Savoia, ricordo pallido della regalità fuggita.

FONTANA NEL CORTILE PRINCIPALE.

Eppure in questo castello gioì, pianse, dolorò il Duca Ferdinando. Il prode soldato, che passò in queste stanze i giorni più belli e quelli più tristi della malattia che lo finì, nella fresca primavera di gloria italica, vide passare i bei bersaglieri del La Marmora che andavano in Crimea e li salutò con l'ultimo disperato alito della sua debole vita.

Questo castello vide fiorire la giovinezza di tutti i principi di Savoia. Ad ogni suo angolo è legato un tenero ricordo regale : quanti Principi e quanti Re! Vittorio Emanuele II, Margherita di Savoia,

PALAZZINE DEGLI « STALLONI ».

CASCINA « RUBIANETTA ».

la Duchessa di Genova, Umberto I, il Conte di Torino, Vittorio Emanuele III, la Duchessa d'Aosta, il Duca e la Duchessa d'Orleans, la Principessa Letizia, il Duca d'Aosta, nonchè il principe audace che vide più grandi le stelle sul Rowentzori e mostrò nel rosso mare la forza delle navi italiche. Anche oggi la nobile schiera dei principini, quando i vigneti diventano roggi, accorre alla *Mandria* e ruzza dove lietamente ruzzarono i loro padri prima di governare il popolo.

Il senatore Medici, che gode tutta la considerazione del Re, ne è ospite lietissimo. Il castello è pure frequentato assiduamente da Granduchi e Principi stranieri. Tutti i ricordi del vecchio Piemonte conservatore rivivono ancora nella *Mandria*, nei salottini ove trascorse la vita amorosa *la bella Rosina* e nella grande galleria — un piccolo museo cinegetico illuminato lateralmente da finestre grandi — nella quale sono collocati i quadri della fine del secolo XIX e quelli antichi che non fanno parte delle pinacoteche, nonchè gli animali imbalsamati uccisi nelle caccie reali. Teste di daini, di stambecco o di cervo, sono appese al muro fra due dipinti che decorano la porta; sulle piccole *consolles*, sui tavolini, accanto ai vasi dell'Impero,

S. A. IL PRINCIPE ALFONSO DI BAVIERA ALLA « MANDRIA ».

I CANILI DELLA « MANDRIA ».

alle custodie di vetro per gli orologi, sono disposti il gatto selvatico nell'atto di arrampicarsi sopra un albero, il lupo, la volpe, il tasso, la terribile donnola dei pollai, lo scoiattolo, fissati tutti dall'imbalsamatore nelle loro attitudini belluine; il cane da caccia, il bracco prediletto, che ebbe vita gloriosa ai pari di quella di un grande stratega o di un eroe, che gli valse dopo la lunga vecchiaia

la regale imbalsamazione. Questi animali raccontano tante prodezze e tanti timori ormai perduti nel tempo e nell'ora che è passata: morto è il cacciatore, ma vive nel ricordo dei vecchi domestici — passati a nuovo padrone — il tradizionale

I soffitti a cassettoni formano il cielo delle camere da letto e del salotto, mentre il salottino e il bigliardo recano un cielo ornato da semplici decorazioni lineari.

Il salottino del palazzo è ancora quello della

VENARIA REALE — « LA BIZZARRIA ».

racconto dell'impresa di caccia, mista ad uno strano sapore di leggenda.

I cani da caccia si ritrovano in tutte le sale del palazzo, nella saletta dalle piccole statue e nella sala da pranzo: sono raffigurati ciascuno in aperta campagna nell'atto di puntare la pernice o nella malinconica delusione di veder volar via il beccaccino.

« *bella Rosina* »: un fagiano imbalsamato — alla cui base è incisa, con una data ed un nome, una avventura di caccia — è posato sul tavolino Louis XVI collocato innanzi al divano ove si radunava la piccola corte della dama favorita. Ella stava seduta, nel cerchio delle ricche poltrone dorate, di fronte alla parete ove oggi è appeso il quadro del Duca di Aosta, a trascorrere il tempo segnato

APPARTAMENTO REALE: SALA DA BALLO.

per il tasso, i petulanti *terriers* per la trottata lungo i viali, gli spinoni per la guardia. La vallata, in certe ore del giorno, risuonava del loro abbaiare giulivo risvegliando tutti i canili delle masserie e dei pagliai, specialmente in certe giornate di autunno, quando la nebbia avvicina per incanto le distanze. Nella tenuta della *Mandria* si può cacciare per giorni interi senza mai varcare i confini del vastissimo territorio, circondato da un alto muro e vigilato dai guardacaccia. Vi sono nuvoli di fagiani di tutte le specie: comuni, dorati, bianchi e reali; lepri in grande quantità, daini, cervi e cinghiali a frotte nascosti nei boschi e pascolanti nelle praterie. I daini vivono nell'immenso parco allo stato selvaggio, poichè nella tenuta ci sono dei boschi fittissimi — vere foreste vergini — i cui alberi sommano il bel numero di quattro milioni. Questi alberi, che vi crescono a loro agio, cercano, con le loro smisurate altezze, di gareggiare per la conquista del sole: le felci, i ciclamini, le violette selvatiche, le fragole e i lamponi con le minuscole erbe e i licheni formano la superficie prativa, ove — indisturbati — i conigli, le lepri i cervi si rin-

dal vecchio orologio sormontato dalla statua di una suonatrice d'arpa. Si discorreva degli avvenimenti di Torino e si stemperava la malinconia sul pianoforte a coda, rievocando nelle notti lunari i canti boscherecci degli usignoli in amore. Ora altre mani giovanili suonano le composizioni dello Chopin e la *Marcia degli Eroi* del Beethoven; alla musichetta allegra di quei tempi di fede e di vita, è succeduta quella non meno poetica, ma più melanconica, composta di ricordi del passato e martoriata della nostra età. Si suonava alla sera, quando il Re e i convitati giocavano al bigliardo, conversando di politica e di caccia in francese e in piemontese, divisando le future operazioni di Stato e combinando le caccie per il domani. I guardacaccia e i battitori attendevano in portineria gli ordini del maggiordomo, mentre i segugi e i bracchi del canile poco discosto fremevano dalla gioia nella speranza di una corsa libera fino ai piedi delle Alpi.

Nel canile, una elegante costruzione cinta da reticolato, vivevano, come ancora oggi vivono, i cani per le lepri, quelli per le pernici, i levrieri agilissimi, i corsieri per l'inseguimento del cervo, i bassotti

APPARTAMENTO REALE.
« BOUDOIR » DELLA PRINCIPESSA ELENA D'ORLEANS.

corrono cercando un cespuglio per i loro amori. I boschi sono lontani, nei punti collinosi: in piccoli avallamenti, ove si fermano le acque piovane, mentre tutta la grande tenuta è coltivata. Vialoni interminabili dove le automobili corrono per delle ore intere, circondati da altissimi pioppi dalla corteccia argentea e da folte siepi in cui s'attardano i merli e i tordi a mangiare le bacche aromatiche e a burlare il cacciatore volando di ramo in ramo; viali che sembrano le navate di una cattedrale gotica che abbia per la interminabile teoria di colonne gli alberi e, per volta, il cielo, solcano la pianura, uniscono le varie case coloniche, nonchè i varî Comuni al Palazzo del Signore. Nei prati, in speciali recinti, si trovano gli animali ai quali il marchese Medici si dedica con cura speciale per l'allevamento: cavalli da tiro e da sella; leggiadri puledrini che si impennano al passare delle automobili e fuggono impauriti sferrando calci al vento; muli tozzi e forti per l'esercito; muli speciali di una razza robusta che si usa in quelle valli e che serve ottimamente per l'artiglieria da montagna e per gli alpini, muli che hanno fatto già ottima prova nella guerra libica, poichè il più grande contingente di questi quadrupedi venne appunto dagli allevamenti della *Mandria*. È superfluo il ricordare l'allevamento delle magnifiche vaccine che gareggiano con quelle d'oltr'Alpe ed in ispecie della Savoia e della Svizzera: bestie forti, enormi di costruzione, bianche, rossiccie, nere o pezzate da pellame; vaccine dalle mammelle capaci che d'estate emigrano a Balme, a Viù, a Farno e sugli altipiani e producono quel latte aromatico, quel burro delizioso che ha tutta la fragranza del prato montanino.

APPARTAMENTO REALE: CAMERA DELLA PRINCIPESSA ELENA D'ORLEANS.

Il marchese Medici, pur mantenendo signorilmente il ricordo della passata regalità, si è dedicato a rinnovare l'arte dell'agricoltore, usando di tutti i mezzi che la scienza offre oggi al coltivatore. Ed è così che la ricca tenuta — più vasta e certo più meravigliosa di quella di San Rossore — rivive oggi di una vita nuova per merito personale del Medici. I Principi che vengono quivi ogni anno a riposare il loro travagliato spirito par-

APPARTAMENTO REALE: SALONE DEI RICEVIMENTI.

sono quivi applicati per rendere più pronto e proficuo il lavoro dell'uomo.

I contadini sono distribuiti in questo territorio, pari a settemila ettari di terreno; per esso abbisognano dodicimila giornate di lavoro all'interno e ottomila all'esterno. Vi si contano una ventina di enormi cascinali in muratura di elegante costruzione, capaci di alloggiare ciascuno un reggimento di cavalleria rinforzato. Per le famiglie dei contadini, il senatore Medici — gratuitamente — ha messo a disposizione l'asilo e le scuole, oltre agli aiuti necessari per le malattie. Le case coloniche, costruite secondo lo stile della vallata, tutte bianche, con il poggiuolo di legno e il tetto di mattoni rossi, prospettano, in un cortile cintato, il cascinale in muratura per il fieno e la paglia, la ricca rimessa per i carri e le macchine agricole. I gelsi e i pioppi formano attorno una cinta arborea, come la vite, sostenuta a pergolato, un colonnato agreste. Fra i numerosi cascinali che suddividono il territorio in tante zone agricole, si trovano altri edifici principali per la dimora dei signori, o per il magazzinaggio dei prodotti; al primo ordine di edifici appartiene la « Bizzarria » a *belvedere*, una costruzione graziosa dello stile del Rinascimento italiano ambiguo delle

tecipano di tutta questa nuova opera di fecondazione: coltura intensiva, razionale rotazione dei terreni, vivai delle piante, scuole di agricoltura, feste campestri che consacrano la piantagione degli alberi, della semina, del raccolto, della spannocchiatura, della vendemmia; feste rituali che elevano il sacro amore della terra e ricordano ancora i sistemi antichi della coltivazione, mentre oggi ci sono le seminatrici trainate da cavalli, gli aratri che fanno tre solchi alla volta e quelli che squarciano il terreno per quasi un metro di profondità, gettando la sementa nell'*humus* ancora vergine.

Il senatore Medici, che ha dedicato a questo sogno classico degli antichi padri tutto il suo alacre spirito eternamente giovine e forte, ha saputo dare alla libera e feconda terra tutta la sua naturale ricchezza: rarissime volte tanta operosa volontà ebbe così radioso successo!

Le scuole agrarie di Torino visitano costantemente la *Mandria* — unica del genere in Italia — ricca di un materiale meccanico moderno e di primo ordine per l'agricoltura. Le sempre nuove macchine hanno in queste terre, dopo i primi esperimenti, la loro pratica attuazione e tutti gli elementi di forza — acqua, fuoco, elettricità —

APPARTAMENTO REALE: SALONE DA GIUOCO AL PIANTERRENO.

palazzine della metà del secolo XIX, con pianta a croce greca e quattro cupolette nei punti di congiungimento delle quattro ali poste nella direzione dei punti cardinali: da queste si gode tutto il panorama della vallata. Quivi si domina la *Mandria* con i suoi Comuni e i suoi cascinali: si vede Lanzo, le Prealpi e le Alpi scintillanti nel meriggio per i ghiacciai, la vallata della Stura, fino a Torino e più in là ancora, quando le nebbie delle pianure non occultano i misteri dell'orizzonte con pernici o sulle beccaccie, sulle lepri o sul tasso, ripetendo il racconto di tante generazioni di cacciatori ormai trapassate; e quei bei vecchietti, allora, sordi come un tamburo, si scaldavano al mite sole con le piccole pipe di gesso fra i denti e rispondevano al Re con un dondolamento della testa.. Il *Castello dei Laghi*, invece, è un edificio che ricorda i manieri del vecchio Piemonte, con quattro torri ai lati e una loggia a vetri sorretta da colonne doriche che unisce torrione a torrione;

VIALE D'ACCESSO AL CASTELLO.

una nebbia azzurrina. Anche alla « Bizzarria », come alla « Bomba », soleva Vittorio Emanuele II passare il suo tempo dopo le fatiche dello Stato, dominando una parte dei suoi vasti possedimenti, fumando la sua pipa colossale e ricordando tante dolci avventure, poichè ogni piccolo cascinale, fumante nelle ore sacre alla famiglia, aveva per lui un ricordo eroico o un ricordo d'amore. Alla « Bomba » di preferenza il Re Vittorio stava ragionando di caccia col suo imbalsamatore; i discorsi si aggiravano sulla vita degli animali che il servo fedele conosceva perfettamente e tentava di riprodurre nei suoi simulacri impagliati: sulle un posto delizioso per trascorrere le grigie ore dell'autunno e dell'inverno, dinnanzi al paesaggio incantevole che si scorge fra le foreste degli abeti. Il lago ceruleo e verde, deliziosamente sinistro, increspato dai venti, riflette l'ombre profonde dei grandi alberi che cingono le sue sponde: i cigni lo solcano in ogni sua parte e le piccole barche che, simili alle piroghe neolitiche, lo attraversano, si indugiano alla caccia nonchè alla pesca delle tinche e delle trote, che vivono nelle acque freddissime. Quivi, al mattino, nel pomeriggio e al vespero, convergono con lo stuolo immenso degli uccellini, i cervi e i daini ad abbeverarsi, rieve-

cando la visione fantastica dei castelli renani; a volte però, pazzi di paura — nella foga della corsa — inseguiti dalla turba dei cacciatori, si gettano nell'acqua per morirvi, mentre i cani abbaiano di gioia selvaggia e risuonano nel bosco le melanconiche note del corno di caccia.

La primavera è dolce sulle rive di quel lago dove all'ombra degli abeti e delle quercie il passato veglia nelle ore romantiche create dalla rimembranza. La *Mandria* non è dunque un giardino incantato per il solo riposo dei Re, ove la Vita sociale è fissata soltanto dalle rigide linee dell'arte e si perpetua nel tempo in simulacri; non è la grande Versailles con le sue miriadi di statue, i suoi tempî, i suoi laghi regolari, il piccolo *Trianon della Regina* con il molino che macina per divertimento e la latteria in miniatura, ma è una tenuta moderna, ove la vita si rinnova in ogni istante attraverso le leggi della natura con un sogno d'arte nuovo, è un piccolo mondo che riflette tutto l'incanto della valle padana, tutta la poesia georgica latina, poichè gli alberi, i prati, i campi arati dagli interminabili solchi che sembra si irradino sull'orizzonte da un punto solo, i bianchi buoi, le mandre di cavalli, i castelli e il grande palazzo cantano sotto il chiaro cielo del Piemonte il dolce poema della forza, della ricchezza presente e della giovinezza eterna.

Alfredo Rota.

MULETTI AI PASCOLO.

I GRANDI SERVIZI PUBBLICI:

UN IMPIANTO IDROELETTRICO FRA I LAGHI LAPISINI. *

A chi, partendo da Vittorio Veneto, s'incammini per la Strada d'Allemagna che conduce in Cadore, appena abbia passato Serravalle e salga verso S. Floriano, lungo il Canale o Forra di Serravalle, apparirà un paesaggio quanto mai accidentato e interessante in cui il poeta e il geologo, il naturalista e l'industriale possono trovar materia d'ispirazione e di studio.

Mentre infatti i monti delle prealpi bellunesi (M. Zimon, Col Vicentin, Col Torond, M. Faverghera, M. Pascolet) scendono da sinistra con ripido pendio, s'innalzano a destra con meno aspra inclinazione i contrafforti del Cansiglio (M. Pizzoc, M. Millifret, M. Prese, M. Costa) e la fertile conca dell'Alpàgo. In fondo e più lontano spiccano le vette più elevate del Dolada, del Col Nudo, del Teverone, del Venale e di altre montagne fra cui si estendono le prealpi dell'Alpàgo e l'altipiano del Cansiglio. Tutta la regione, sia ad est che ad ovest, è un paese a pieghe in cui le forze esogene più diverse hanno esercitato grandiose azioni di modellatura glaciale ed erosiva. E se ne ha una prova evidente nell'aspetto quanto

* Le fotografie qui riprodotte mi furono favorite dal signor ing. A. Pitter della Direzione della *Società Italiana per l'utilizzazione delle forze idrauliche nel Veneto*; dal suo valente collaboratore ing. Ferniani e dal sig. G. Amadio di Vittorio, che tutti vivamente ancora ringrazio (A. M.).

IL LAGO DI S. CROCE. (Fot. G. Bassat...).

mai singolare della vallata detta di Serravalle o di Fadalto. Il terreno in cui sale la strada è interrotto e costeggiato da enormi cumuli di roccie disposti come un'immensa gradinata sui cui ripiani vi siano delle conche. Si passa così in breve ora dalla quota di 142 mt. a cui si trova Vittorio, a quelle di 192 del paesetto di S. Floriano, e 292 di Cima Nove, per discendere colla conca del bellissimo Lago Morto a 275 e risalire con pochi chilometri di strada all'altitudine di 489 mt. nella Sella di Fadalto. Superato questo passo la strada scende presso il villaggio di S. Croce, che dà il nome al lago vicino, a mt 401, mentre Farra d'Alpàgo, posta sulla riva orientale del lago stesso, è a mt. 395.

Si è discusso a lungo fra gli studiosi se l'antico ghiacciaio del Piave si spingesse un tempo fino a questa valle e lasciasse poi in essa con le morene e i massi erratici tuttora visibili, uno dei corsi delle sue acque, ma quel che è certo si è che, tanto in questo tratto di strada, come nella sottostante vallata di Revine e di Valmarino, le traccie glaciali sono qua e là evidenti e che lo stesso Colle del Montello, posto a cavaliere fra la chiusa di Nervesa e Montebelluna, non sarebbe geologicamente spiegabile se quel remoto e grandioso ghiacciaio non si fosse spinto fin là attraverso i varî alvei montani che scendono dalle Alpi alla pianura veneta.

I monti che circondano i due laghi Morto e di S. Croce hanno subìto in epoca anche storica considerevoli frane e tutto il terreno compreso fra i laghi di Revine e Ponte delle Alpi porta quindi le traccie di un complesso lavorio delle forze più diverse, da quelle orogenetiche alle glaciali e da queste a quelle delle solite forze esogene che non cessarono, nè cessano di modificarne l'aspetto. Il terreno profondo della Valle di Fadalto è costituito da calcare cretaceo e scaglia rossa, mentre quello dei varî cumuli e morene sparsi lungo il percorso (Piano di Nove, Cima Nove, Col Coltisei, S. Floriano, Costa Biz, ecc.) è rappresentato dai materiali dei varî monti da cui nell'età interglaciale e postglaciale morene e frane son derivate. Uno dei siti più tipici della vallata che sta a nord di Ser-

PROFILO GENERALE DEL LAVORO.

ravalle è la cosidetta Sella di Fadalto (mt. 489) compresa fra il primo e il secondo lago e costituente una vera scarpata divisoria d'origine franosa tra l'una e l'altra conca lacustre. Altre località caratteristiche sono le morene di Longhere, quelle di Savassa e gli archi morenici di S. Floriano e di Nove, documenti tutti dei vari depositi fatti dal ghiacciaio del Piave durante il suo ritiro. A nord quello Morto ai laghi detti di Restello, Negrisola, Forcal e Revine, di cui alcuni sono già interrati e scomparsi.

I maggiori fra essi, cioè il lago Morto e il lago di S. Croce, sono rispettivamente ad un'altezza di 275 e di 382 mt. sul livello del mare e mentre il primo ha una superficie di Km.² 0.752, con una profondità massima di 58 mt., il secondo si estende

OPERE DI PRESA DEL LAGO DI SANTA CROCE (Fot. Bassani).

della Sella di Fadalto (franata probabilmente dal Monte Prese o Pinè appena venne a mancargli l'appoggio dei ghiacci in ritiro) i terreni per eccellenza erodibili dell'Alpàgo, già foggiati a conca dalle forze antecedenti, furono approfonditi dalle acque di scorrimento e trasformati nella zona lacustre del lago di S. Croce che un tempo era certo più estesa di quello che ora non sia. Altrettanto avvenne a sud, dove le varie depressioni comprese fra i cumuli morenici o di frana furono occupate dalle acque meteoriche, di alluvione e di disgelo, fino a formare una vera gradinata di laghi da a Km.² 5.084, con una profondità di circa 35 mt. Il primo non ha alcun emissario visibile e solo un immissario nel Rio di Nove; il secondo riceve le acque dell'Alpàgo e dei monti che ha al suo occidente in special modo coi torrenti Tesa e Valda e varî rivi, detti dalla gente del luogo *valloni*, ed ha poi un notevole emissario artificiale nel Canale del Rai che fu fatto scavare nel 1770 dal governo della Serenissima per fluitare il legname del Cansiglio dal lago a Càdola sul Piave. Il terreno dal nord del lago in avanti va infatti scendendo ed era più che logico pensare ad una comunicazione

diretta fra quelle isolate regioni e la pianura. Il lago, dissi, era un tempo molto più esteso di adesso e ne abbiamo una prova nelle paludi che si trovano alla destra del Rai, cioè sulla sua riva settentrionale e che son dette *La Secca*. La loro superficie è calcolata in 700 ettari e sebbene non tutte abbiano un rapporto diretto col lago, derivando in parte dalle acque di scolo che non hanno un sufficiente pendio nè verso il Rai, nè verso il lago,

LA PRIMA GALLERIA-CANALE IN COSTRUZIONE.
(Fot. Bassani).

pure anche un modesto abbassamento di questo sarebbe stato sufficiente per facilitare anche nei tempi passati qualunque lavoro di bonifica che vi si avesse voluto intraprendere. Ma una cosa è ideare e progettare e un'altra poter mettere in atto. E basti a confermarlo, per ciò che riguarda il soggetto, come dal 1884 si fosse classificata la bonifica di queste paludi di prima categoria e come solo oggi, cioè dopo trent'anni, si stia per iniziare con una spesa di circa un milione il risanamento di tutta quella zona del basso Alpàgo che parve fino adesso un'isola dimenticata e tristissima in mezzo alle feconde plaghe del Veneto.

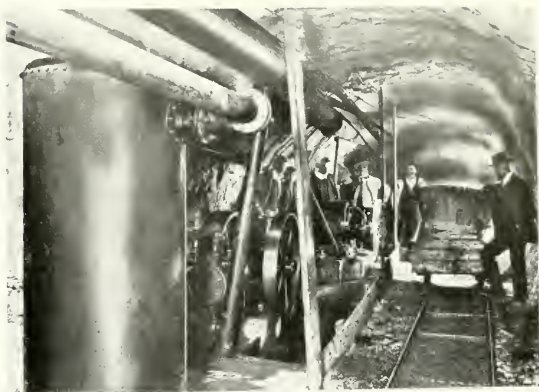
Ma *habent sua fata* anche le regioni, come gli uomini. La valle di Fadalto, battezzata nell'alto medievo *Lapacinensis* o *Lapisina* e nota fin da tempi assai antichi, come erano pur note la Foresta del Cansiglio e la prossima regione dell'Alpàgo, dopo aver avuto molte cure da parte della Repubblica Romana e della Veneta, fu lasciata in un quasi completo abbandono e solo nel 1817 potè vedere la ricostruzione del bellissimo tronco della Strada d'Allemagna che passava prima alquanto più alto lungo le falde dei Monti Faverghera e Pascolet. Poi... nulla fu fatto o quasi fino al 1884 che è la data iniziale dei nuovi studi e dei nuovi progetti, ahimè, assai diligenti e troppo ufficiali! Ingegneri privati e governativi stesero infatti relazioni sopra relazioni, ma nonostante le loro fatiche e quelle di un'eletta schiera di specialisti che studiarono e fecero nota la regione sotto i suoi più varî aspetti [1], si giunse fino al 1898 senza concludere alcunchè. In quell'anno invece gli ingegneri Colle e Milani presentarono il primo progetto organico per dar vita alla bellissima valle, proponendo la sistemazione del Rai a monte del lago di S. Croce, la bonifica della Secca e il conseguente abbassamento del lago di S. Croce per mezzo di una galleria che lo facesse comunicare col lago Morto e da questo coi laghetti di Botteon (antico lago Restello). I salti avrebbero dato luogo a una notevole energia elettrica (30.000 HP.) da diramarsi nelle terre e paesi circostanti.

Il progetto per cause diverse non potè essere attuato, ma ebbe in ogni modo il merito di porre chiaramente il problema e di affrettarne la soluzione. Due anni dopo infatti la *Compagnia Idroelettrica del Cellina*, trasformatasi più tardi nella *Società Italiana per l'utilizzazione delle forze idrauliche nel Veneto*, presentava all'approvazione del Governo e degli Enti interessati un progetto che non ledeva come il precedente alcun diritto d'acqua del Piave ed aveva la compiacenza, dopo non pochi mesi d'incertezza e di dibattiti, di vederlo approvato e di poterlo senz'altro iniziare.

Tale progetto — redatto dall'Ufficio Tecnico della Società sotto la direzione dell'ing. Antonio Pitter, facendo tesoro dell'idea ispiratrice del progetto

[1] Tra cui amo ricordare il Rossi, il Taramelli, il Marinelli, il Tellini, il Sacco, lo Zaniol, il Magrini, A. R. Toniolo, l'Avezone, e il Dal Paz.

ALL'IMBOCCO DELLA PRIMA GALLERIA.

Colle-Milani, nonchè del disegno di bonifica delle paludi del Rai presentato fin dal 1893 dall'ing. Pagani-Cesa e modificato per invito del Ministero dei Lavori Pubblici dall'Ufficio del Genio Civile di Belluno — contemplava: 1°, la derivazione intermittente di 6 m³. d'acqua al 1" dalla sinistra del Piave, presso Soccher, da ridursi e anche da sospendersi durante le magre del fiume; 2°, la derivazione continua dal lago di S. Croce delle acque provenienti dal bacino del lago stesso, fino all'abbassamento almeno di mt. 2.70 sotto il livello normale (misura ritenuta sufficiente per far emergere tutti i terreni paludosi) e a non più di mt. 16; 3°, la fondazione di tre centrali idroelettriche, di cui una sulla sponda settentrionale del lago Morto, una seconda a S. Floriano, e una terza a Castelletto in Comune di Cappella Maggiore. Per agevolare il compimento dell'opera la si divise in due fasi distinte e indipendenti, dando, com'era ovvio, la precedenza alle prese dei due laghi.

I lavori furono cominciati nel 1911 colla collaborazione degli ingegneri Ferniani e Ghetti e furono felicemente finiti nel gennaio u. s. Essi consistettero, come si può rilevare dallo schizzo da noi riprodotto, anzitutto nell'escavo di una galleria, lunga 2465 mt. e della sezione di m.² 6, sotto la sella di Fadalto, dal margine meridionale del lago di S. Croce a mt. 18 sotto il livello ordinario fino all'imbocco dei due tubi verticali di carico (del diametro di 1.80) posti a 96 mt. sopra la Centrale di Fadalto; poi nell'apertura di una seconda galleria, ampia come la prima e lunga 1727 mt. sotto il Colle di Nove dal lago Morto ai tubi di carico (del diametro di 1.60) della Centrale di Nove sulle cui turbine l'acqua cade con un salto di ben 93 mt.; e in tutte le opere accessorie dei bacini di carico e delle centrali, dei canali di scarico, ponti ed altri manufatti necessari all'impresa.

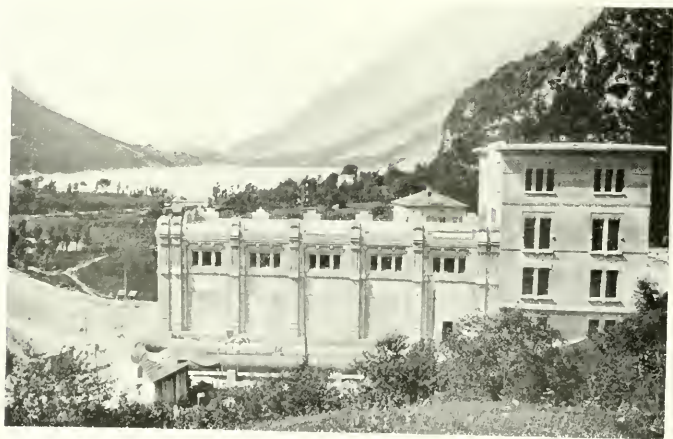
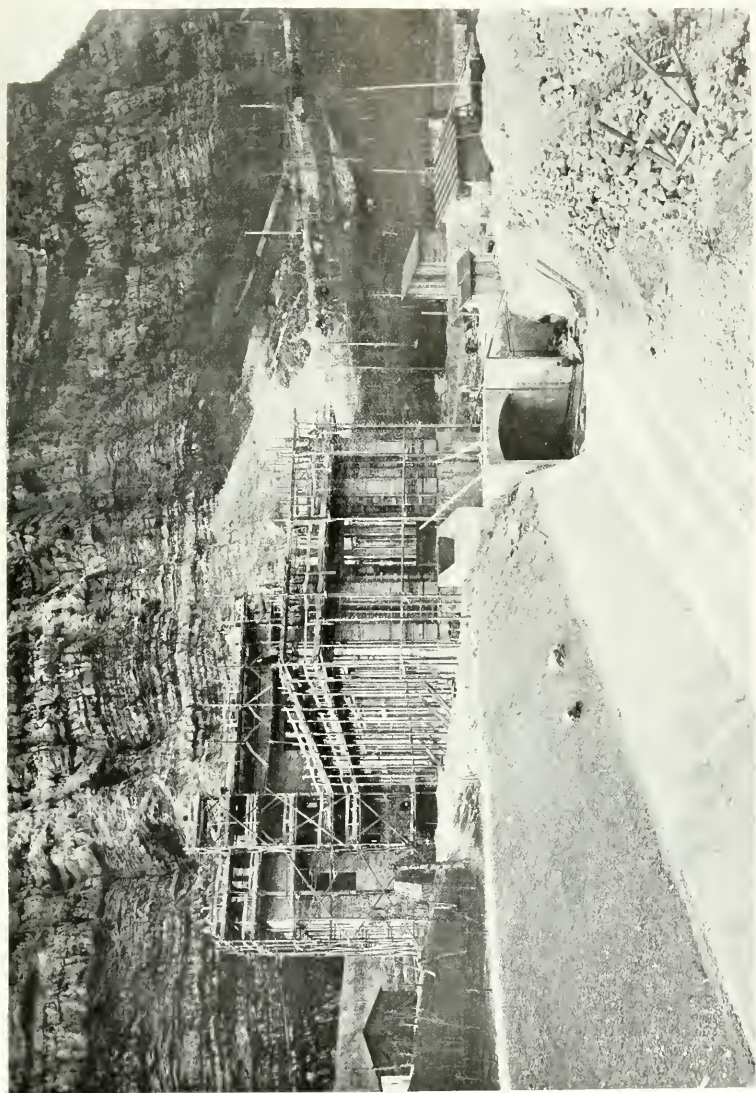
L'ALLARGAMENTO DELLA PRIMA GALLERIA.

La prima galleria di roccia durissima fu scavata parte a mano e parte con perforatrici Ingersoll, attaccandola da tre punti diversi, di cui il primo na-

IL LAGO MORTO. (Fot. Zanioli).

turalmente alquanto lontano dalle rive del lago, il secondo a due chilometri da esso e il terzo alla testata del bacino di carico. L'avanzata giornaliera del lavoro a mano, fatto da otto squadre di minatori, aiutati pel trasporto dei detriti da alcuni... asinelli, fu in media di 1 mt. e 20 per ogni fronte d'attacco, mentre quella del lavoro meccanico oscillò dai 2.50 ai 4. Il terreno della seconda galleria, costituito da materiali franosi e permeabili, offrì speciali difficoltà per le armature della vôlta e le numerose infiltrazioni d'acqua del lago Morto che costrinsero l'impresa ad abbassare artificialmente il livello del lago con l'aiuto di alcune potenti pompe della portata di 400 litri al secondo. Le imprese assuntrici dei lavori furono la Cargnel e la Damioli; gli operai impiegati varie centinaia; la polvere esplosa per le mine raggiunse i 60.000 chilogrammi, mentre la forza elettrica proveniente dall'Impianto del Cellina e usata nei lavori fu in media di 600 HP.

Ma nessun altro dato può fornire un'idea della grandiosità dei lavori come quelli sulle due Centrali e le loro opere accessorie. La Centrale di Fadalto, che è la maggiore, è costituita da due edifici alti rispeltivamente mt. 23 e mt. 11 con una lunghezza di 35 per 13, in cui furono posti tre gruppi di turbine da 4500 HP. ciascuno. Quella di Nove, un po' più piccola, fu costruita per contenere tre gruppi pure di 4500 HP. ciascuno. L'energia così ottenuta nelle due Centrali « viene convogliata alla tensione di 60.000 volts sulle condutture elettriche della Società del Cellina lungo il tronco Vittorio-Conegliano-Treviso-Mestre in modo da formare con le già esistenti Pordenone-Conegliano e Montereale-Venezia, una rete ad anello chiuso ».

Il materiale elettrico delle due Centrali fu fornito

LA CENTRALE DI FADALTO A LAVORI FINITI. (Fot. Ing. Ferniani).

LA CENTRALE DI FADALTO IN COSTRUZIONE, COL BACINO DI SCARICO.

(Fot. Bassani).

LE OPERE DI PRESA DEL LAGO MORTO.

(Fot. Bassani)

GLI EFFETTI DELL'ABBASSAMENTO DELLE ACQUE DEL LAGO DI S. CROCE ALLE POJATE BASSE.

dalla Ditta Siemens Schuckert di Berlino, mentre quello idraulico venne provveduto dalle Ditte Riva e Nathan Uboldi di Milano.

L'acqua che esce dal canale di scarico del secondo impianto viene immessa nel fiume Meschio che esce dal lago Negrisola, mentre, quando fosse eseguita la seconda fase dei lavori, cioè la presa diretta dal Piave, non avendo il Meschio la capacità di portata necessaria, la cunetta attuale di scarico verrà congiunta con un apposito canale da costruirsi lungo le colline ad oriente di Vittorio fino alla futura terza Centrale di Castelletto nel Comune di Cappella Maggiore. Di là, dopo di aver messo in moto un altro gruppo di dinamo, il « liquido poter che carbon diventa e luce e moto imparte » rientrerà presso Fratta, non ancora stanco del lungo viaggio, nel corso inferiore del Meschio, affluente del Livenza. La forza effettiva dell'impianto completo viene oggi calcolata intorno ai 30.000 HP., che, uniti alle varie migliaia che già si ricavano dal Cellina, danno alla Società che assunse

LA SECONDA GALLERIA-CANALE, O GALLERIA DI NOVE.

(Fot. Antonelli e Marchetti)

fra la riva del lago di S. Croce e l'imbocco della prima galleria. Esso fu ottenuto al 1° ottobre 1913 mediante lo scoppio di una grandiosa mina di 1200 Kg. di gelatina esplosiva e riuscì benissimo. Per conseguenza due soli mesi dopo si poteva iniziare il funzionamento regolare della Centrale di Fadalto e nel prossimo luglio si ritiene possa essere pronta quella di Nove. Ciò che invece diede luogo ad alcune frane lungo le due rive del lago fu l'abbassamento delle acque che per ora non fu spinto che fino a mt. 6 sotto il livello primitivo. Infatti, a malgrado che tale operazione sia stata eseguita con tutta la prudenza necessaria, man mano che veniva a mancare l'appoggio delle acque, i terreni più ripidi e disgregati delle due rive franarono nel fondo, trascinando seco alcuni tratti della Strada d'Allemagna e due, tre gruppi di povere casette alle Pojate Basse. Ma si tratta d'inconvenienti privi d'importanza e che, con gli opportuni sondaggi e opere di sostegno cui hanno fatto subito pensare, contribuiranno anzi ad impedire che altri di più gravi siano per verificarsi.

Ciò che è ormai un vero trionfo dell'ingegneria e dell'audacia industriale è la messa in valore di un vasto e singolare territorio, che, oltre a vedere risanata dalla malaria tutta la sua parte più bassa, questi lavori una notevole importanza economica e industriale, non solo nei luoghi per cui passano ora le sue linee, ma in tutta la regione veneta, fin dove esse potranno fra breve essere spinte a dar luce, moto e guadagno ad un gran numero di paesi. Ciò che costituisce l'originalità di questo impianto idroelettrico sono i criteri con cui fu costruito e il suo organico collegamento con quello del Cellina. Le stesse mensole, che gli condussero l'energia necessaria per costruirlo, serviranno fra breve a far passare una parte dei suoi cavalli di forza quando il Cellina non potesse funzionare a pieno per le magre d'acqua cui va soggetto, mentre l'esistenza dei due laghi di S. Croce e Morto permetterà alla direzione della Centrale di Fadalto di regolare come vuole, mediante gli adatti bacini di carico, l'efflusso o l'immissione dell'acqua dalla conca superiore alle inferiori, secondo la quantità delle piove e il conseguente livello dei vari recipienti.

Ultima operazione del gigantesco lavoro fu l'abbattimento del diaframma di roccie lasciate in posto

LA STESSA GALLERIA A LAVORI FINITI.

(Fot. Bassani).

PANORAMA DALLA TORRE DI S. FLORIANO.

Vecchia cartiera, 2. Canale di scarico; 3. Bacino di carico e tubazione del secondo salto; 4. Torre-vedetta romana.

(Fot. Ing. Ferniani).

IL BACINO DI CARICO DEL SECONDO SALTO.

(Fot. C. Bassani).

IL BACINO DI CARICO E LA TUBAZIONE DEL SECONDO SALTO VISTO DA VALLE.

(Fot. Bassani).

UN TRATTO DEL FIUME MESCHIO.

(Fot. Bassani).

IL FIUME MESCHIO, NEL QUALE SI SCARICANO LE ACQUE DEI DUE LAGHI.

sta per dare nuove energie e guadagni alla zona dell'Alpàgo e del Vittoriese e da esse e per esse alle terre finitime di Treviso, di Belluno, di Udine e di Venezia.

Fra pochi anni i vecchi sogni della bonifica del Rai, della ferrovia Vittorio-Ponte delle Alpi e della stessa irrigazione della pianura orientale trivigiana diverranno realtà e una delle valli più interessanti e poetiche del Veneto, le cui singolari bellezze attraggono pur sempre il turista, sarà fonte di nuovi aiuti alla patria e mezzo pur nuovo di tutela alla sua difesa e al suo decoro.

Adriano Michieli.

L'OFFICINA GENERATRICE DI FADALTO.

CRONACHETTA ARTISTICA.

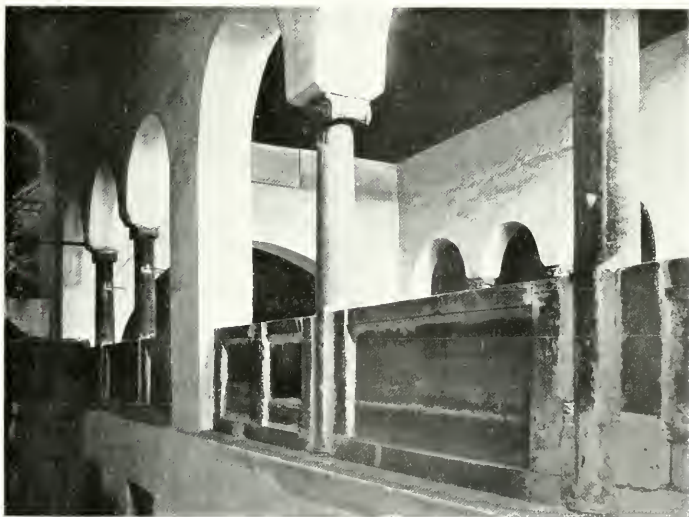
IL RESTAURO DELLA CHIESA E DEL CHIOSTRO DEI SS. QUATTRO CORONATI IN ROMA.

Si è aperto nel febbraio scorso al pubblico, dopo un lungo lavoro di restauro, uno dei monumenti più caratteristici del Medio Evo romano, il chiostro dei SS. Quattro Coronati sul Celio. Questo gruppo monumentale di grande importanza per l'arte e per la storia era caduto in completo abbandono cosicchè si può dire che esso si mostri ora per la prima volta nel suo vero aspetto agli studiosi ed agli intelligenti d'arte i quali devono compiacersi che, mentre tante memorie antiche della città eterna vanno inesorabilmente disperse, ne torni alla luce quasi inaspettatamente una che si credeva perduta. Sul Celio fino dal IV secolo esisteva una chiesa dedicata al culto dei SS. Quattro i quali secondo una sacra tradizione sarebbero stati quattro soldati cristiani martirizzati sotto Diocleziano per aver rifiutato di scolpire una statua di Esculapio, mentre secondo un'altra versione degli atti dei martiri sarebbero stati scultori che lavoravano nella Pannonia, uccisi per non aver voluto scolpire un simulacro dello stesso Esculapio. Dell'esistenza di una chiesa dedicata a questi santi abbiamo poi altre notizie storiche nel V e VI secolo; il papa Onorio I la restaurò verso il 625 e Adriano I ne rifece i tetti nel 730. Leone IV (847-855) fece di nuovo ricostruire il tempio quasi dalle fondamenta, e dalle catacombe della via Labicana vi fece trasportare le reliquie dei quattro santi e di altri martiri che collocò entro antiche urne di porfido e di rame in una cripta appositamente scavata nel centro della chiesa.

Al disopra elevò un ciborio d'argento intorno al quale sospese lampade e corone votive e preziosi velari di porpora con sacre figurazioni intessute e dipinte. Altri ricchi doni ebbe in seguito la basilica celimontana da varî pontefici nei secoli successivi, e ancora adorna di marmi e di pitture era sulla fine del secolo XI quando con tutti gli altri sacri edifici del Celio subì una feroce devastazione. Nell'anno 1084 le soldatesche normanne di Roberto il Guiscardo chiamate dal papa Gregorio VII per liberare Roma dall'imperatore Enrico IV che con il suo antipapa Clemente III occupava il Laterano, appiccarono il fuoco all'antico santuario dei SS. Quattro che ne rimase quasi interamente distrutto. Il tetto crollando insieme con parte delle pareti seppellì sotto le macerie il ci-

ROMA: SS. QUATTRO CORONATI — IL CORTILE, GIÀ NAVATA CENTRALE DELLA CHIESA, CON GLI ARCHI CHE COMUNICANO CON LA NAVATA DESTRA. (Fot. del Min. della P. I.).

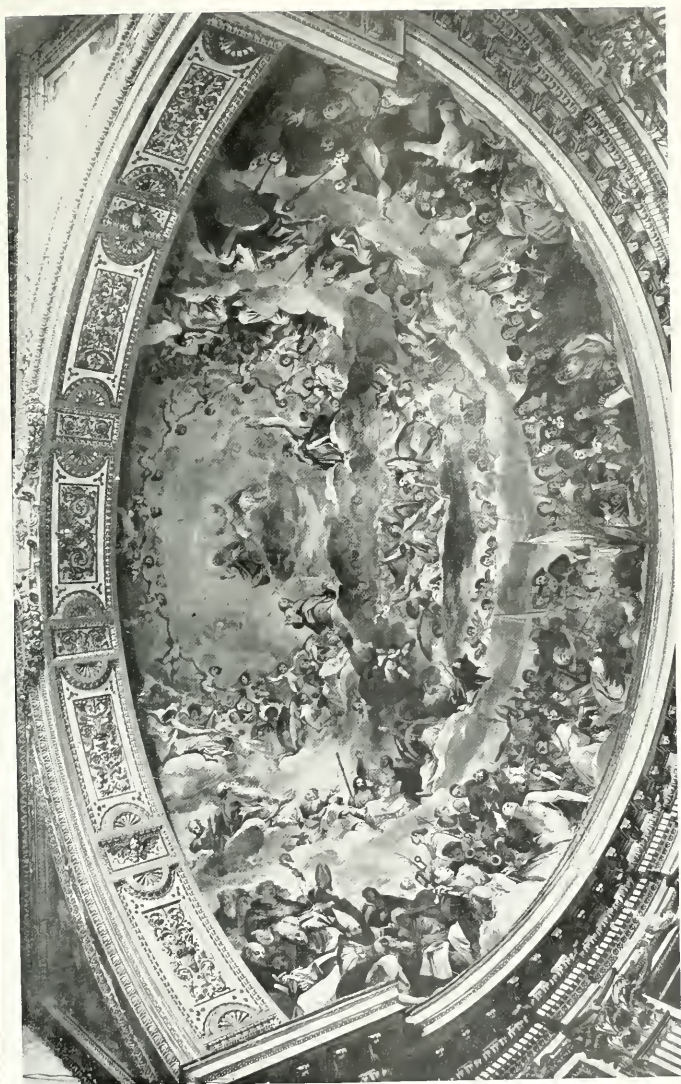
borio e la cripta, distruggendo gli amboni e la sacra recinzione per i sacerdoti. In questo stato di rovina e invasa dalle erbe e dalle piante che crescevano tra le macerie, la chiesa rimase per circa un trentennio, quando nel 1111 il papa Pasquale II, che già faceva ricostruire la chiesa di S. Clemente, pure distrutta dai normanni, intraprese degli scavi nella chiesa abbandonata dei SS. Quattro per ritrovare sotto i rottami le urne con le preziose reliquie dei martiri, e le ricerche furono fortunate perchè si rinvennero due grandi sarcofagi di marmo, uno di porfido e l'altro di serpentino, contenenti i sacri resti. Le altre due urne che erano in un piano sottostante non furono allora vedute. Lieto del rinvenimento, Pasquale II ricostruì la basilica ma in minori proporzioni dell'antica come egli ci fa sapere in una bolla del 1116 nella quale restituisce al culto la chiesa, che egli dice di aver riedificata *minoribus spatiis*. Questo rimpiccolimento della chiesa consiste, come si è potuto chiaramente rilevare nei recenti lavori, nell'aver soppresso le due navate laterali le cui arcate furono chiuse e nell'aver scorciato l'unica navata rimasta riducendone la prima parte a cortile. Dalla antica nave centrale così rimpicciolita Pasquale II ne ricavò tre con due fila di otto colonne ciascuna sopra le quali si elevano delle gallerie o matronei coperti da archetti pure sostenuti da colonne di granito. Da questo rimpiccolimento della chiesa

ROMA: SS. QUATTRO CORONATI.
INTERNO DELLA CAPPELLA DI SANTA BARBARA (SEC. IX).

ROMA: CHIESA DEI SS. QUATTRO CORONATI — I MATRONEI DALL'INTERNO (SEC. XII).

ROMA: CONVENTO DEI SS. QUATTRO CORONATI. LE TORRI FORTIFICATE (SEC. XII-XIII).

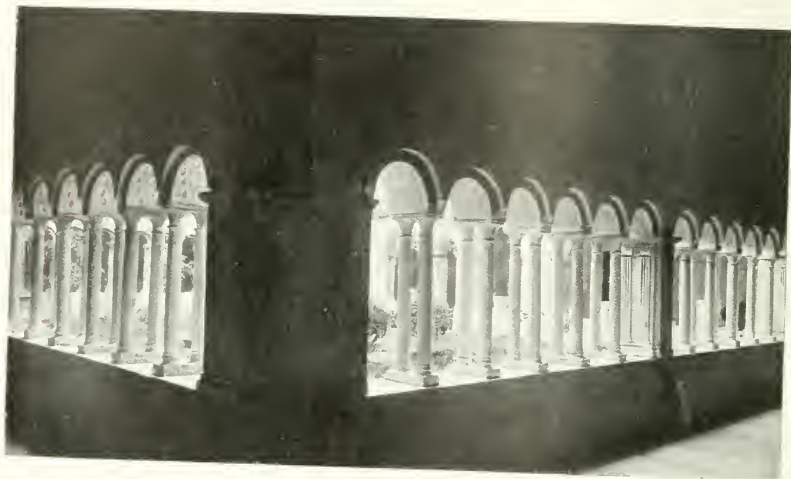
deriva lo strano particolare, che si riscontra soltanto ai SS. Quattro, dell'abside che comprende tutte e tre le navate della chiesa, mentre per regola costante l'abside si apre sulla sola navata centrale. Pasquale II, perchè la chiesa fosse officiata, la concesse ai benedettini della celebre badia umbra di Sassovivo; e fu per opera di questi monaci che in un'epoca non determinata sicuramente da documenti storici, nello spazio già occupato dalla navata sinistra della chiesa primitiva si costruì il chiostro. Il De Rossi volle attribuire l'elegante chiostrino al tempo di Pasquale II, ma le caratteristiche dello stile non ci permettono di accogliere l'opinione del famoso archeologo, e specialmente per le analogie strettissime col chiostro di S. Sabina che è dell'anno 1219, noi crediamo che quello dei SS. Quattro debba attribuirsi al primo ventennio del secolo XIII. Pochi anni dopo la costruzione del chiostro in una parte dell'antica navata destra fu fabbricata una cappella che fu dedicata a S. Silvestro e consacrata nell'anno 1246; le pareti di essa furono decorate con affreschi rappresentanti la leggenda di S. Silvestro e dell'imperatore Costantino.

Tra il XII e il XIII secolo dovettero poi elevarsi i grandi torrioni sul lato destro dell'edificio i quali fanno somigliare la chiesa e il monastero dei SS. Quattro ad un castello fortificato. Ma nel periodo successivo a questi grandi lavori del 200 la chiesa,

ROMA: CHIOSTRO DEI SS. QUATTRO CORONATI, DURANTE I LAVORI DI RESTAURO.
(Fot. del Min. della. P. I.)

posta in una regione che ormai era lontana dall'abitato, cadde di nuovo nell'abbandono; tantochè una iscrizione metrica, posta nel cortile della chiesa, ricorda come al tempo di Martino V cioè intorno al 1430 il cardinale spagnuolo Alfonso Carillo fece riparare tutta la fabbrica fatiscente e invasa dalle erbe.

Nel 1560 Pio IV donò la chiesa e il convento alle suore agostiniane che vi tennero le orfane, e in questa occasione l'edificio subì ancora importanti restauri. Ma una nuova e più grandiosa opera di trasformazione per opera del cardinale Giovanni Garzia Millini titolare della chiesa fu intrapresa nel 1621: furono cancellati gli affreschi del tempo di Pasquale II che decoravano l'abside e sostituiti con nuove pitture del toscano Giovanni da San Giovanni, che figurò nella parte inferiore la storia dei Quattro Coronati e nel catino la gloria di tutti i santi. Il cardinal Millini volle pure procedere ad una nuova ricognizione delle reliquie dei santi e, intrapreso lo scavo, ritrovò non solo le due urne di porfido e di serpentino già vedute da Pasquale II, ma in un piano inferiore ancora due altre arche, una di porfido e l'altra di rame: queste quattro preziose urne furono tolte dalla cripta in cui si trovavano e collocate in una nuova scavata più verso il fondo della chiesa. In epoca posteriore altri rifacimenti contribuirono a mutare sempre più la forma primitiva del santuario e del convento annesso; si costruirono altari barocchi; si chiusero le arcate del chiostro; si nascosero sotto l'imbiancatura gli antichi affreschi; si aprirono finestre, si chiusero porte, in modo che riusciva difficilissimo riconoscere l'aspetto antico dell'edificio e ricostruirne le varie vicende. Sulla fine del 1912 su proposta del sottoscritto si iniziò finalmente una ultima serie di lavori, diretti però non più allo scopo di adattare l'edificio a nuovi usi e di apportarvi nuove modificazioni, ma guidati dall'intento di restituirgli, per quanto fosse possibile, le forme primitive. Cure speciali furono rivolte al chiostro la cui forma era appena riconoscibile: le quattro gallerie erano divise in tante stanzette, gli archetti in gran parte murati, molte colonnine mancanti o deteriorate. Dopo i recenti lavori si può dire che il pregevole monumento sia tornato al suo stato primitivo offrendoci uno dei più notevoli saggi dell'arte dei Marmorari romani in un periodo abbastanza antico perchè non vi ha dubbio che pur non rimontando al tempo di Pasquale II come pensava il De Rossi il chiostro dei SS. Quattro sia anteriore agli altri famosi di San Giovanni e di S. Paolo; a mio giudizio, per i riscontri che esso offre con i chiostri di S. Lorenzo fuori le mura, di Santa Cecilia, di Sassovivo nell'Umbria, di Subiaco, esso deve appartenere al primo ventennio del secolo XIII. Le più strette analogie decorative e tecniche si possono stabilire

ROMA: CHIOSTRO DI S. SABINA, PRIMA DELLE MODERNE DETURPAZIONI.

poi in particolare con un altro chiostro che pure fu malaugnratamente trasformato in tempi assai recenti, quello del convento di Santa Sabina sull'Aventino, ora adattato a lazzaretto e di cui sappiamo per sicuri dati storici che fu costruito nell'anno 1219. Oltre a mettere in luce un monumento assai pittoresco, il lavoro di restauro del chiostro ha portato ad alcune interessanti scoperte: si è potuto rilevare che le vôlte che ricoprono le gallerie non sono primitive, ma hanno sostituito un tetto di legno poichè le pareti hanno tracce dei buchi in cui erano impostate le travi. Nel demolire i pilastri di muratura che chiudevano gli appunto all'epoca di quel pontefice deve essa rimontare, offrendoci così un saggio assai notevole dell'arte costruttiva del secolo IX molto simile alla cappella di S. Zenone in Santa Prassede che è di poco anteriore risalendo a Pasquale I (835). La cappella di cui parliamo e che forse era quella che il *Liber pontificalis* ricorda come elevata da Leone IV e dedicata a Santa Barbara, ha la pianta di un quadrato irregolare ed è triabsidata; ad essa si accedeva dalla chiesa per mezzo di una grande porta aprentesi di contro all'abside maggiore. Ai quattro angoli esistono ancora quattro grandi mensoloni di marmo, d'epoca romana della deca-

ROMA: CHIOSTRO DEI SS. QUATTRO CORONATI (SEC. XIII), DOPO I RESTAURI.

archetti si è constatato che i sottarchi portavano una decorazione a scacchi e fiocchi policromi e ciò lascia supporre che anche il fronte delle arcate fosse dipinto fino alla elegante cornice in cui, tra due fasce di mattoni a dente di sega, corre un fregio di stelle e croci fatte con pezzi di marmi colorati, di porfido, giallo, serpentino, di bellissimo effetto. Nel centro del chiostro feci collocare una fontana del tempo di Pasquale II che doveva essere l'antico cantaro del cortile della chiesa come vi era in tutte le basiliche romane del Medio Evo. Esso si compone di una doppia vasca che porta all'interno delle rozze teste di leone, saggio caratteristico dell'arte del secolo XII.

Sul chiostro si apre ora, dopo i recenti lavori, una cappella che pure era stata interamente trasformata e che in origine doveva sporgere fuori dalla navata sinistra della basilica di Leone IV; e denza, con una ricca decorazione di fogliame scolpita e ombreggiata col trapano, i quali sono infissi nel muro, certamente incastrativi in costruzione; ma in origine posavano su quattro colonne di verde antico che sembra siano state portate via al principio dell'Ottocento per decorare una delle gallerie del Museo Vaticano. Nell'abside maggiore, che era quasi interamente demolita, sono venuti in luce due frammenti di affresco con figure di santi vescovi del secolo IX; l'abside laterale sinistra ha invece un affresco del Duecento rappresentante la Madonna col Bambino; le pareti superiormente e la vôlta sono adorne di pitture assai guaste pure del secolo XIII. La cappella prendeva luce da tre alte finestre ora riaperte, in una delle quali si è trovata al posto una transenna di marmo traforata.

Nell'interno della chiesa i recenti lavori hanno

ROMA: SS. QUATTRO CORONATI.

CAPPELLA DI S. SILVESTRO — PARTICOLARE DI UN AFFRESCO.

CAPPELLA DI S. BARBARA — AFFRESCO DEL SEC. XIII.

dato risultati non meno interessanti. Nel rimuovere alcune delle lastre del pavimento, tutto formato di pezzi di marmo di varie dimensioni, si trovò che esse nel rovescio erano adorne di fregi in rilievo o portavano iscrizioni, sicchè parve opportuno estendere la ricerca a tutto l'intero pavimento; ed ebbi così la fortuna di rinvenire oltre duecento frammenti di sarcofagi decorati, di plutei della antica

ROMA: SS. QUATTRO CORONATI — CAPPELLA DI S. SILVESTRO — AFFRESCHI DELL'ANNO 1246.

(Fot. del Min. della P. I.).

ROMA: SS. QUATTRO CORONATI — CAPPELLA DI S. SILVESTRO — LA DONAZIONE DI COSTANTINO.
(Fot. del Min. della P. I.).

ROMA: SS. QUATTRO CORONATI — CAPPELLA DI S. SILVESTRO — COSTANTINO CONDUCE S. SILVESTRO A ROMA.
(Fot. del Min. della P. I.).

schola cantorum di Leone IV, di fregi d'epoca classica, due dei quali sembra provengano dalle terme di Caracalla; di paliotti e di fianchi d'altare ornati in mosaico; di iscrizioni profane e cristiane, queste ultime trasportate per la maggior parte dalle catacombe. Alcuni di questi marmi portano fregi e iscrizioni sulle due parti; e questo caso non è raro in Roma dove la mancanza di cave di marmo nelle vicinanze della città fece sì che nelle diverse epoche si cercasse di utilizzare materiali delle fabbriche antiche; così che il Medio Evo si valse delle antiche epigrafi per scrivervi sul rovescio i suoi titoli funerarii, e il Rinascimento e il Barocco si valsero dei plutei e delle lastre degli amboni medioevali per impiegarli nei pavimenti e nei rivestimenti delle pareti. Nel centro della chiesa si scavò l'antica cripta di Leone IV abbandonata e riempita ai tempi del cardinal Millini, e rimossa la terra arrivando al piano inferiore, constatai con sorpresa come esso presentasse l'originalità, anzi la singolarità, di cui non saprei citare altro esempio, di esser pavimentato con colonne e pilastrini, distesi orizzontalmente: è evidente che nel timore che il peso delle quattro arche delle reliquie facesse affondare il suolo, si ricorse a quello strano espediente, disponendo le colonne come oggi si farebbe con travi di ferro

ROMA: SS. QUATTRO CORONATI — LA TRIBUNA COGLI AFFRESCHI DI GIOVANNI DA S. GIOVANNI. (Fot. Anderson).

Lungo le pareti della chiesa, vennero in luce le colonne incastrate nei muri di chiusura, che

ROMA: CHIOSTRO DEI SS. QUATTRO CORONATI.
I LEONI DECORATIVI DELLA FONTANA (SEC. XII).

ROMA: CHIOSTRO DEI SS. QUATTRO CORONATI.
LA FONTANA (SEC. XII).

prima dei lavori di Pasquale II dividevano la navata centrale dalle laterali; mentre sotto l'imbiancatura apparvero affreschi del XIII e del XIV secolo di carattere votivo; e su un pilastro l'interessante scenetta del colloquio di un monaco architetto *magister Rainaldus*, che discute col priore del convento sui lavori da eseguirsi.

In una sala del convento sotto lo scialbo è apparso un calendario dipinto a fresco, del secolo XIII, formato da dodici liste rettangolari, in cui, conservandosi la numerazione dei giorni secondo l'uso classico, si leggono i nomi dei santi che nel convento venivano specialmente celebrati.

Nell'anno 1246 in una parte dell'antica navata destra della chiesa si costruì una cappella dedicata a S. Silvestro, la quale fu tutta adornata con pitture rappresentanti la storia del grande pontefice e dell'imperatore Costantino, in otto riquadri, e i miracoli del santo in altri tre. La cappella era stata nel corso dei secoli malamente

ROMA: SS. QUATTRO CORONATI.
IL CHIOSTRO E LA FONTANA.

ROMA: SS. QUATTRO CORONATI.
PARTICOLARE DEL CHIOSTRO (SEC. XIII).

trasformata: si era divisa con un tramezzo; la vôlta era stata dipinta a grandi scomparti gialli e grigi, le pareti in parte imbiancate. I lavori recenti hanno rimesso in luce una serie di medaglioni con figure di profeti, e, al disopra delle storie costantiniane, un magnifico fregio di fogliame a vivi colori, e la decorazione della vôlta a croci e stelle, mentre nel centro di essa si son trovate cinque coppe di maiolica disposte in croce, motivo anche questo assai originale.

Così si può dire che Roma abbia riacquistato uno dei più notevoli monumenti del suo Medio Evo glorioso, che si credeva perduto, e ha ripreso le antiche forme. Al bell'edificio son legate insigni memorie storiche: nel convento, che era ed è tuttora fortificato come un castello, abitarono in varie epoche personaggi illustri: Leone IV, Carlo d'Angiò, l'Infanta di Castiglia, il senatore Brancaleone, l'imperatore Sigismondo. La furia degli uomini e le unghie rapaci del tempo avevano tentato di strapparci questa gloriosa reliquia, ma senza riuscirvi; oggi che così spesso si deve lamentare la perdita e la distruzione di antichi monumenti, noi siamo lieti e orgogliosi di averne restituito uno per la gloria dell'arte nostra.

Antonio Muñoz.

ROMA: SS. QUATTRO CORONATI — CIBORIO DI MINO DA FIESOLE. (Fot. Anderson)

NUOVI AUTORITRATTI AGLI UFFIZI.

La collezione mirabile ed unica degli autoritratti dei pittori che il Cardinale Leopoldo de' Medici aveva cominciato e che il Granduca Leopoldo I aveva completato per quanto era possibile allorchè attendeva, sul finire del Settecento, a formare e concretare la Galleria degli Uffizi, si va aumentando d'anno in anno per la saggia alacrità della Direzione.

Sia con acquisti di autoritratti d'artisti defunti, sia con chiamare gli artisti viventi all'altissimo onore di dipingere e collocare la loro effigie accanto a quella dei più grandi loro colleghi dell'antichità e dei tempi moderni, la collezione si aumenta e si integra sempre più. Fra non molto le quattro o cinque salette che ospitano gli autoritratti, e che rimarranno celebri per avere ospitato la *Gioconda* nel suo fuggitivo passaggio accanto al cosidetto autoritratto di Leonardo da Vinci, non basteranno più a contenerli e la statua del buon Cardinale Leopoldo scolpita dal Foggini riprenderà forse a peregrinare col suo seguito di uomini non tutti illustri in cerca di altre sale più spaziose e più adatte.

Fra gli acquisti e i doni recenti alcuni sono veramente notevoli e colmano lacune che era giusto colmare. Fra gli accademici maggiori operanti al principio dell'Ottocento in Italia Tommaso Minardi (1787-1871) fu una delle figure più notevoli, più acclamate e colme di onori: egli rappresentò quel passaggio fra l'accademia classicheggiante e l'accademia romantica che segnò il fiorire del quadro storico in tutta la sua pomposa e pretenziosa teatralità. Disegnatore accurato, fattosi sullo studio dei cinquecentisti fiorentini da Baccio della Porta a Michelangiolo, professore accademico dalla cui scuola uscirono il Fracassini e il Grandi, il Consoni e il Mercuri, lavoratore coscienzioso e lento, impiegò dodici anni a copiare in disegno il *Giudizio* della Sistina. È quindi interessante sotto molti aspetti il piccolo autoritratto di recente entrato a far parte della Collezione degli Uffizi; in esso l'accademico è posto dinanzi al vero, dinanzi alla squallida e arruffata soffitta che a lui, giovane, serviva di camera e di studio. L'amore con cui, nel quadretto minuscolo, è ritratto ogni particolare anche minimo, rivela il disegnatore paziente e meticoloso: nel fondo, presso al letto una scansia piena di libri, due quadri appesi in alto e un crocefisso; sul primo piano due materassi in terra sono il divano del pittore cui un teschio umano sembra irridere da presso, ed a sinistra, presso una delle finestre in artificioso disordine un teschio di cavallo e la tavolozza, un libro ed i compassi, un bicchier d'acqua e un lavamano. Tutta la miseria pulita, ordinata, di maniera, di un giovane accademico in pantofole ben drappeggiato nel mantello in posa armonica e ben composta!

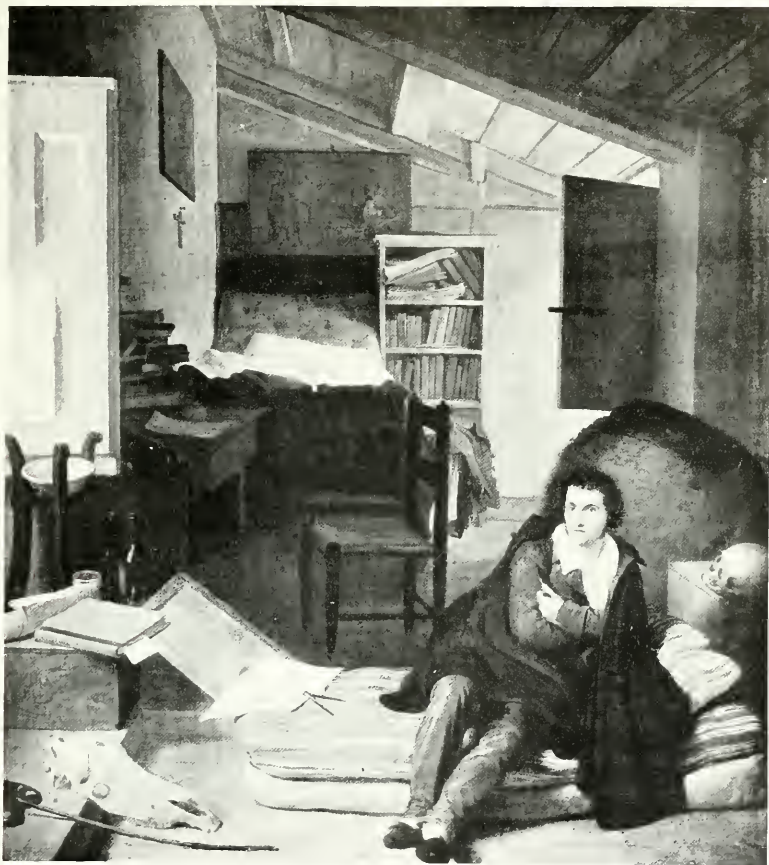
Nonostante, il quadretto ha pregi singolari di esecuzione: è eseguito con una tecnica minuta e precisa quasi da miniatore e le due luci, una da destra per la finestra del fondo e l'altra da sinistra per la finestra più prossima a chi guarda, sono studiate con un certo senso di verità che stupisce nell'autore della *Disfida di Barletta* e del *Conte Ugolino*. Specialmente il fondo, tutto in una squisita armonia di grigi entro cui brillano i bianchi del letto, è fresco e ben dipinto, con spontaneità e con schiettezza, come se nel classicista giovane già si intravedesse il romantico, come se in questo autoritratto di un giovane pittore povero il sentimento del romanticismo volesse già alitare e dar vita alla compassatezza accademica.

Del purissimo romantico, anzi del duce dei romantici francesi in lotta contro il classicismo, Eugène Delacroix (1799-1863), è un altro ritratto, dipinto con mirabile bravura.

La figura del Delacroix va sempre più e sempre meglio delineandosi nella storia dell'arte dell'Ottocento, così fervida di moti rivoluzionari specialmente in Francia: essa appare oggi una figura di primo ordine, la figura di un grande condottiero, superbo e combattivo. L'entusiasmo col quale si strinsero attorno a lui i romantici per muover guerra al già stanco classicismo napoleonico e davidiano dimostra come il Delacroix fosse anche allora in prima linea nel campo dell'arte; la vittoria completa riportata in Francia dal romanticismo sul classicismo si deve in gran parte a lui, ed i suoi quadri — che oggi appaiono molto diversi da quel che apparvero allora — in cui i personaggi si muovono e si agitano e cercano di esprimere violenza di sentimenti fra la violenza cromatica, furono accolti ed ammirati con fervore, parvero sconvolgere come in una ventata di uragano le fredde massime del classicismo accademico.

Certo stupirà che tanto vigore di reazione non portasse a risultati maggiori e migliori: stupirà che, in fondo, il romanticismo sia rimasto in una diversa forma di quadro storico, sia finito in una diversa specie di accademia, talchè un'altra reazione fu necessaria, quella impressionista, prima che si iniziasse veramente e finalmente, dopo tanto ondeggiare, la pittura contemporanea. Ma il fenomeno è meno stupefacente quando si consideri nella sua totalità il movimento romantico, quando se ne considerino senza preconcetti i caratteri distintivi dall'arte immediatamente precedente; considerazioni che non è qui il luogo di fare.

Quando gli impressionisti cominciavano a muovere i primi passi, Delacroix moriva: ed è quindi doppiamente interessante vedere questo autoritratto, legato agli Uffizi dal sig. P. A. Cheramy, dipinto verso i quarant'anni con una abilità così schietta, con una bravura così mirabile da sembrare veramente un anello di congiunzione con la pittura di Edouard Manet e degli impressionisti francesi. Sul fondo grigio appena illuminato verso il centro da chiazze più chiare la figura del pittore spicca

crudamente con la testa angolosa, piena di carattere, austera e fiera, con lo sguardo penetrante sotto la fronte ampia incorniciata dalla massa dei capelli bruni. E la luce è tutta concentrata su labbra dipinte con un rosso luminoso e la cravatta appena azzurra sono le note più colorate di tutto il quadro che è certo uno dei migliori e più vivi e più potenti autoritratti che gli Uffizi possano

TOMMASO MINARDI: AUTORITRATTO -- FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI. (Fot. Perazzo).

questa fisonomia di conquistatore energico e vittorioso dipinta con una tecnica a larghe pennellate rapide e grasse, ombreggiata con ombre trasparenti quasi ad annunciare quella che sarà fra le maggiori riforme dell'arte impressionista. Le vantare. Esso è ormai posto vicino a quello di Gian Domenico Ingres, compassato, inamidato, studiato, e la obesa tranquillità di questo in confronto della nervosa vivacità di quello rende ancor più evidente il contrasto che fu un tempo fra il seguace

devoto di David e il battagliero, animoso, irrequieto capo del romanticismo, Eugène Delacroix.

Di un pittore nostro interessante e bizzarro, tornato in onore da poco, è un altro autoritratto, quello di Giovanni Carnevali detto il Piccio (1804-1876), di cui l'originalità e la potenza fu riconosciuta soltanto nel 1900 allorchè a Milano furono esposte molte cose di lui nell'esposizione retrospettiva dell'arte lombarda. A dir vero l'autoritratto esposto agli Uffizi non è fra le più significative opere di lui; è opera giovanile di valore ben diverso dall'altro autoritratto del Piccio più disinvolto, più arruffato, più spontaneo che è nell'Accademia Carrara a Bergamo. In quello degli Uffizi, semplicissimo, su fondo grigio-verdastro, tutta la luce è concentrata negli occhi verdastri, vivi, d'una vivezza quasi melanconica, propria di un sognatore giovane, dai tratti fini e quasi feminei, con la persona chiusa in un severo abito nero. La bocca fine e appena appena aperta, la lanugine morbida dei baffi e della barba, la capigliatura folta ma serica, la fattura stessa accurata e liscia sembrano rivelare un temperamento signorile e raffinato, delicato e sensibile: è ancora l'opera di chi non ha perfezionata la propria maniera e caratterizzato il proprio stile; è opera,

EUGÈNE DELACROIX: AUTORITRATTO — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI. (Fot. Alinari).

perciò, non completamente significativa ed espressiva.

L'autoritratto di Alfred East, l'ultima opera del paesista inglese che dipinse questo ritratto per gli Uffizi prima di morire, è fra questi quattro il più scadente. Vi si scorge lo sforzo vano del paesista per divenire ritrattista, il tentativo del pittore che vuol dipingere se stesso come dipingeva i suoi paesaggi un po' romantici, derivati da quelli di Ruysdael; che non sa, anzi, liberarsi dalla visione del paese a lui caro ponendolo nello sfondo, impiantando la propria persona contro i prati ed il cielo. Dicono che East tenesse molto a questo suo autoritratto e che fosse fiero di poterlo inviare fra quelli dei grandi, certo di trovarsi in buona compagnia. Ma, quando sarà esposto, sarà per molti una delusione. È un grande quadro e la figura del pittore v'è ritratta al naturale in mezzo alla sua campagna come se stesse per dipingerla ancora; ma nè questa campagna verde-azzurra e il cielo pieno di grandi nubi biancastre hanno i pregi di molti fra i quadri dell'artista inglese, nè la figura, ritratta con una tecnica che vuole essere disinvolta e che cerca di nascondere una note-

GIOVANNI CARNEVALI, DETTO IL PICCIO. AUTORITRATTO — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.
(Fot. Alinari).

vole mancanza di penetrazione, giunge ad essere viva e forte.

V'è nel ritratto uno squilibrio che colpisce a prima vista, squilibrio dato dallo sforzo non felice, dal resultato non raggiunto. E, siamo giusti, dal paesista inglese non c'era da attendere di più.

Altri autoritratti stanno per giungere agli Uffizi ed i lettori dell'*Emporium* ne saranno a suo tempo informati. Giungeranno, e questa sarà una novità, anche ritratti degli scultori da Rivalta a Calandra e da Bistolfi a Canonica, per non parlare che dei nostri: e sarà bene che gli artisti si pongano in mente che il confronto con tutti coloro che li hanno preceduti è molto pericoloso, talora addirittura disastroso, ma che appunto per questo vale la pena di ritrarre per gli Uffizi le proprie sembianze ponendoci tutta l'anima e tutta la passione affinchè la vittoria sia più difficile e più rara.

R. P.

ALFRED EAST: AUTORITRATTO — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI. (Fot. Perazzo).

IL SECONDO CONCORSO USSI.

Cinque anni fa il primo concorso Ussi si chiuse senza che se ne potesse aggiudicare il premio. Ora, al secondo, la Commissione — tre commissari eletti dai concorrenti, due indicati dall'Accademia delle Arti fiorentina — ha creduto di poter attribuire il premio avanzato e quello nuovo: diciasette mila lire ciascuno. Come è noto, li hanno meritati un quadro di Pietro Fragiacomo e uno di Plinio Nomellini.

premio così sostanzioso meglio di molti che vi si mostrano. Senza contare che — dato il concorso speciale — la libertà assoluta lasciata ai pittori è più un imbarazzo che una libertà Il testamento Ussi propone il premio per un'opera « assolutamente non comparativamente degna ». L'assoluto è sempre pericoloso come tutti i vuoti. Tanto più che l'assoluto pensato dall'Ussi non è più quello che può passare oggi per un assoluto estetico. Chi ha parlato, quand'era vivo, con il maestro sa che nella sua idea il quadro, il vero quadro, era

PIETRO FRAGIACOMO: IL TRAGHETTO. (Fot. Perazzo)

A giudizio fatto è inutile ritornare sulle pregiudiziali che sono state fatte a proposito non di questi lavori — degnissimi — ma del concorso. Inutile ripetere che la forma di mecenatismo, indicata dal testamento Ussi, nel 1900, ma pensata in rapporto a condizioni artistiche assai più antiche, oggi non risponde esattamente all'intenzione del testatore, per lo meno non raggiunge tutti gli scopi che egli si proponeva. Tutti pensano che oramai, per premiare generosamente un ottimo quadro non è tanto opportuno bandire un concorso speciale quanto cercarlo tra quelli già esposti nelle esposizioni più importanti. E viceversa in un concorso speciale non possono mostrarsi quadri di artisti eccellenti che potrebbero meritare un

la composizione nel senso classico se non accademico della parola: e tanto meglio se la composizione era fatta di personaggi storici.

Si doveva dunque cercare tra gli esposti il quadro storico? Sarebbe stato difficile premiarlo, perchè tra i quadri storici di questo concorso c'erano anche alcuni dei più brutti e puerili che vi fossero esposti. Emergeva soltanto la *Campana* di Giovanni Ardy (genovese); ma di taglio, di colore, di gusto risentiva troppo la decorazione storica dei tedeschi.

Sui sessantasette quadri esposti, molti cercavano di apparire importanti solamente per la grandezza delle loro dimensioni; e i migliori erano o sipari o pannelli decorativi. Discutibili come opere degne

di premio — dimentichiamo l'entità del premio — appena una dozzina. Tra questi la scelta definitiva è sembrata giusta: anche perchè nel Fragiacomo e nel Nomellini si premiano due forze artistiche che hanno ben meritato: una forza che nobilmente va conchiudendosi, un'altra che nobilmente si è affermata. Il *Traghetto* del Fragiacomo è uno dei quadri più tipici che abbia dipinto con il suo sentimento raccolto e la sua tecnica fluida il pittore istriano. Così nel *Compleanno* il Nomellini ha dato tutte le sue belle qualità, frenandone gli eccessi: la figura che, un tempo, in lui era debole, qui ha volume e movimento; nessun giuoco coreografico nelle luci, ma un'ariosità mattutina e primaverile che vibra in tutto l'interno divisionista.

PLINIO NOMELLINI: IL PRIMO COMPLEANNO. (Fot. Perazzo)

Tra gli altri che meritavano discussione e che sono stati anche discussi dalla critica preventiva, vanno rammentati Ruggero Panerai   delle cavalle maremmane   , Beppe Ciardi — una scena veneziana piena di movimento, guasta un po' da un cielo sordo —, il Morbelli — un interno di chiesa ricco d'ombra e d'aria —; e, tra i più giovani, Giovanni e Romeo Costetti, Emilio Notte, Gaetano Spinelli, il Pesenti Nodari, il Galizzi, Ferruccio Scattola. Tra questi potrebbe essere il vincitore del futuro concorso Ussi. *g. c.*

LE ESPOSIZIONI D'ARTE TORINESI.

Si può ben dire come oggi la vita artistica torinese sia nel suo pieno rifiorire.... Ricostituita, anzi rinnovata la direzione della Società Promotrice di Belle Arti, nel nome di Davide Calandra e di Leonardo Bistolfi sopratutto, la Mostra di quest'anno non poteva non sortire lietissimi risultati.

I più degni e i più valorosi risposero all'appello, sì che fu possibile ordinare una Mostra veramente completa, che lascia sempre meglio sperare per l'avvenire, indice significativo di un bel fervore di spiriti, capaci di guardare a sempre più alte mète. Gli è che Torino — e con Torino, tutto il Piemonte — può vantare una gloriosa tradizione artistica, nè questa tradizione verrà meno mai per volgere di eventi. Il motto di ogni artista degno suona: *Avanti e sempre più oltre!*

Gli artisti piemontesi sono fieri del loro passato e, nel nome augusto dei Maestri, sempre si pre-

parano a combattere le più nobili battaglie del pensiero e dell'ideale...

La Mostra torinese d'oggi ha appunto un carattere lodevole di gara artistica, poichè tutte le tendenze vi sono rappresentate, tanto che noi vediamo scendere nell'agone veristi e idealisti, tradizionalisti e progressisti, artisti vecchi già favorevolmente noti e giovani ardimentosi, speranze certe, affermazioni probabili del domani.

Le antipatiche e piccine lotte di parte, le basse invidie, che dividevano artisti e artisti, sono finalmente cessate, e un nuovo periodo di vita prospera e rigogliosa si inizia per la nostra Promotrice.

Quest'anno la Mostra fu preparata con qualche fretta, tra il fervore della lotta per le elezioni, che portarono alla presidenza un artista amato quanto valoroso, serio, calmo ed equanime — voglio dire, Davide Calandra —, e però, già la nuova direzione seppe fare assai, secondo un nobile criterio d'arte; ma, il più e il meglio si avrà nel 1915, poichè nell'aprile dell'anno prossimo si avrà nei nuovi locali al Valentino, — armonia squisita di verdazzurro —, una grande Esposizione Quadriennale di Belle Arti, cui parteciperanno gli artisti italiani di ogni regione.

Al Valentino sorgerà il nuovo Palazzo delle Belle Arti e sarà un edifizio di grande stile.

La Quadriennale del 1915 avrà una grande importanza artistica, tanto che i maggiori artisti nostri, dal Calandra al Bistolfi, dal Grosso al Cavalleri, già stanno lavorando all'uopo. Sarà certo un successo.

LEONARDO RODA: ANGOLO TRANQUILLO.
(Acquistato dalla Società di Belle Arti).

Torino non manca di esposizioni d'arte, in quest'ora.

Non possiamo tacere, infatti, della *XVI Mostra degli « Amici dell'Arte »*, tuttora aperta nei locali della Mole Antonelliana, e della interessante *Esposizione internazionale di caricatura e di umorismo*, ch'ebbe un notevole successo nelle gallerie del Parco al Valentino. La prima è una manifestazione d'arte delicata e raccolta, che dà per risultato serene sensazioni.

ROSY SACERDOTE: PRIMA NEVE. (Fot. Dall'Armi).

ENRICO REYCEND: QUIETE MONTANINA.

Architetti, pittori, scultori, tra i maggiori, hanno voluto partecipare alla Mostra, e anche artisti di fuori, quali il Sartorio, il De Carolis, il Mentessi, lo Scattola, hanno voluto inviare le loro opere.

ENRICO REYCEND: FRESCURE ESTIVE.

Interessante la mostra postuma di Gino Sacerdote. Notevoli i lavori di architettura e decorazione del Rigotti e del Casanova, insigne decoratore ferrarese.

Molti artisti nostri figurano ad un tempo agli *Amici dell'Arte* e alla *Promotrice* e delle loro opere diciamo più oltre, riproducendo anche qualche lavoro — oltre le Esposizioni — che più attrasse la nostra attenzione nella visita a questo o quello studio...

*
* *

Riuscitissima, del pari, la Mostra di caricatura e di umorismo. Oggi, l'umorismo si fa strada nell'arte come nella vita.

All'invito del Comitato torinese, cui presiedevano il Bistolfi, il collega Nino Caimi e altri artisti e scrittori, hanno risposto molti artisti, caricaturisti e pupazzettisti di ogni nazione.

Il Musacchio ha mandato i *tipi* e le *macchiette* di Montecitorio. Interessanti gli *schizzi* del Girus. Ecco il Dudovich, di Monaco, il Sacchetti, il Bonci, il Musini, il Danilowatz, viennese; lo Scarpelli e il Mazza, il bravo caricaturista del «Guerino», il Krenes, il Wilke e lo Schönpflug, pure viennesi, il bravo Cappiello, il Manfredini, il Craffonara, la Bisi-Fabbri, di Bergamo, la Zanchino, il Gandolfi, il Gamba, il Cadorin, il Bompard, i bravi caricaturisti torinesi Golia, Manca e Boetto, lo Sto, il Nirsoli, il Cervinez, di Trieste, il Guasta, il Velan, il Biscaretti, il Mussini, di Parma, ecc.

R. UBERTALLI: VETTE FIORITE (PASTELLO). (Fot. Dall'Armi).

Una Mostra riuscita, nel complesso, inferiore sì a quella di Rivoli del 1911, ma tale da interessare il visitatore buongustaio, con la certezza che negli anni venturi il Comitato organizzatore saprà fare anche di più, magari con qualche saggio di arte satirica, di quella che *castigat ridendo mores...*

*
* *

Ed eccoci, senz'altro, nelle sale della Promotrice! Incominciamo dai lombardi.

Pompeo Mariani espone due marine movimentate, piene di foga; rapido e vigoroso impressionista ci appare ancora il Bazzaro, mentre Lodovico Cavalleri si afferma sempre meglio col suo « Crepuscolo primaverile ». Bellissimi i paesaggi alpestri dello Zambelletti. La pittura lombarda, in vero, è degnamente rappresentata alla Mostra torinese.

Fedelissimo all'appello è tuttora il Nomellini, che oggi presenta una delle sue gustose e finemente espressive « Scene famigliari »; ed ecco Vespasiano Bignami, pittore della vecchia guardia, il Bolongaro, che ha qualche tela riuscitissima, tra cui un « Bosco » che è un magnifico esempio di disegno e di tecnica, il Grubicy de Dragon, il Tominetti, l'Acerbi, di Pavia, il bresciano Bertolotti, il Pesenti, abile pittore di interni, tra cui quello del Duomo di Mantova, luminoso e sicuramente interpretato; il Petitti.

Da Napoli si è ricordato della Promotrice tori-

R. UBERTALLI: INIZIO DI PRIMAVERA (PASTELLO).
(Acquistato dal Municipio di Torino pel Museo Civico)

A. LEVIS: UN FEZZANESE.

nese un artista simpatico quanto valoroso: Edoardo Dalbono. La sua vasta tela « Da Resina a Torre del Greco » appare viva e ricca di espressione e di colore. La natura, il sole, il mare vi cantano un inno concorde.

Gli è che questa Promotrice segna un poco il canto del mare — quasi trionfo del mare — poichè un intero gruppo di pittori — i marinisti — cercano di fissare su la tela le infinite armonie del mare.

Col Dalbono e con gli altri marinisti, ecco il genovese Olivaro, la cui « Marina » è certamente a giudizio della critica e del pubblico buongustaio tra le cose più belle della Mostra, tela di delicatissima armonia, tra cielo e mare... Il mare, sempre il mare! Quanti studi, ditemi, non suggerisce il divino mare? Tante impressioni, tante interpretazioni, dalla « burrasca », ad esempio, del Piana, ai « marosi » e alle « raffiche » del Conterno...

Ma, è tempo di dire dei pittori piemontesi. Poichè tutti attendiamo da Giacomo Grosso il quadro dell' « Annunciazione », il pittore espone ora uno studio pel quadro stesso, bellissimo. Due ritratti di signora ha il Ferro, un ritratto il Manzone, un ritratto di signora il Maggi, oltre ad un riuscitissimo paesaggio di neve e di sole.

Molte, e però di vario valore, le opere di figura; tra gli artisti migliori, ricordiamo il Gaudina, il Montezemolo, il Durante, il giovanissimo Micheletti, l'Alice, ecc. Evangelina Alciati, antica allieva del Grosso, si fa ancora ammirare co' suoi

A. LEVIS: NEL LAZZARETTO.

studi, e con l'Alciati una più giovane allieva del valoroso pittore: Lia Gismondi.

E, tra le signore, ecco ancora la Ferrettini-Rossotti, che sempre meglio progredisce nell'arte difficile, e la Frassati-Ametis, allieva del Falchetti, che, nelle due tele « Alto Biellese » e « Dopo il temporale », si rivela ancora pittrice originale, studiosa e sicura di una tecnica che sempre meglio viene personalizzandosi...

Verista ad oltranza Marco Calderini. Sincero sempre, nell'interpretazione del vero, il Follini; luminosi e caratteristici i lavori di Enrico Reycend; personalissimo il Tavernier, anima esuberante d'artista, per quanto alla Promotrice non figuri con una delle sue opere migliori; delle scenette di genere si accontenta il Giani, mentre assai di meglio noi ci attenderemmo da questo pittore delicato...

Un grande motivo di cielo nuvoloso, di Mario Reviglione, fu prescelto per il Museo civico di arte moderna. Ottima scelta, in vero, e giusto premio ad una giovinezza meritevole. Col Reviglione, nominiamo ancora il Bosia, un altro giovane d'ingegno che farà bene, perseverando nello studio, il Falchetti, il Carutti, il Levis, il Roda, il Rho, il Bernardi, il Bozzalla, l'Omegna, il Morelli, il Lupo, il Guarlotti, il Rava, l'Albarello, ecc. ecc. Poche le opere di scultura. Troppi i bronzi e le statuette da salotto.

Ci piace una « Deposizione dalla Croce », del Fantoni; un busto ha l'Aloatti; bozzetti presentano il Giacomasso e il Vannucci.

Notevoli i lavori del Pozzi, del Tedeschi, del Gatto, del Ceragioli, del Del Santo, del Biscarra, nulla però di veramente caratteristico.

A. BARONIO: « IO VADO E CANTO ».

È da augurarsi che l'anno prossimo, la scoltura abbia un più marcato carattere e che alle mostre consuete si aggiungano le importanti sezioni di *bianco e nero* e di *architettura*...

ALFREDO VINARDI.

CESARE MAGGI: RITRATTO DEL GIOVANE AUTORE NINO OXILIA. (Fot. Dall'Armi).

IN BIBLIOTECA.

Repubblica di Liberia — Notizie raccolte dal Cap. Giuseppe Bourbon del Monte Santa Maria. Città di Castello, Tip. Unione Arti Grafiche, 1914 (L. 2.00).

Il capitano G. Bourbon raccoglie da qualche tempo, pel Comando del Corpo di Stato Maggiore, in volumi, — che sono delle diligenti e ben fatte monografie, — notizie particolareggiate fisiche, etnografiche e coloniali sulle varie colonie europee in Africa, attingendole alle fonti più accreditate e recenti e illustrandole con schizzi e carte d'interesse storico e geografico. E' impresa di compilatore, senza pretese scientifiche, ma che va lodata e merita l'attenzione degli amatori di Geografia, in quanto tende a far conoscere un po' più che superficialmente le varie regioni del continente africano. Annunciammo già i volumi sull'Oasi di Ghat, sulla Confraternita dei Senussi, e i 3 volumi dedicati all'Africa Orientale Tedesca, per le illustrazioni della quale l'A. s'è valso anche di varie cartine del nostro *Atlante d'Africa*. Questo volume recente sulla Repubblica dei Negri di Liberia, è, come i precedenti, scritto con coscienza e stile semplice, accessibile ad ogni categoria di lettori, ai quali è raccomandabile anche per il mite prezzo.

A. G.

Massimo Bontempelli — *S. Bernardino da Siena* — Genova, A. F. Formìggini, 1914.

Claudio Tillier — *Mio zio Beniamino*: prima versione integrale italiana di Massimo Bontempelli, xilografie di G. C. Sensani — Genova, A. F. Formìggini, 1914.

Eugenia Levi — *Lirica italiana antica*: Novissima scelta di rime dei secoli XIII, XIV e XV, illustrate con 60 riproduzioni di pitture, sculture, miniature, incisioni e melodie del tempo e con note dichiarative — Firenze, presso R. Bemporad e F. e Successori B. Seeber.

Vita di Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma: con una introduzione, note e bibliografia di Francesco Sapori — Firenze, R. Bemporad e figlio, 1914.

Carlo Battaglia — *Nelle vie dell'Arte e della Vita* — Catania, N. Giannotta, 1913.

Luigi Mariani — *Alle Acque dell'Amerino* — Perugia, G. Squartini, 1912.

Ciro Alvi — *Santo Francesco d'Assisi*: romanzo. Quarta edizione, illustrata da Ezio Anichini — Todi, Casa Editrice « Atanòr », 1914.

Paolo Gibelli — *Verso la terra promessa*: note di viaggio — Sanremo, Tip. Conti e Gandolfi, 1913.

Dott. Alfonso Apicella — *Note a lapis* — Vallo di Lucania, Stab. Tip. Spera, 1914.

Henri Focillon — *Hokousaï*, avec 25 planches hors texte — Paris, Félix Alcan, 1914.

Georges Dreyfous — *Giorgione*, avec 24 reproductions hors texte — Paris, Félix Alcan, 1914.

Annuario dell'Istituto Geografico Militare: anno II, 1914 — Firenze, Tip. Barbèra, 1914.

Il nostro collaboratore Vittorio Pica ci prega di volere dichiarare che la fotografia del quadro *La piazza delle Piramidi*, riprodotto nell'*Emporium* del maggio scorso, attribuito al De Nittis e di proprietà della Galleria Pisani di Firenze, non ci è stata data da lui, nè da lui indicata.

La Direzione.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — VENTI ... GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano.

Vol. XL N. 235

EMPORIUM

RIVISTA·MENSILE ILLUSTRATA·D'ARTE ·LETTERATURA· SCIENZE·VARIETÀ

LUGLIO 1914

DIREZIONE·AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO·ITALIANO·D'ARTI·GRAFICHE
BERGAMO

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

VOLUME XL.

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XL.

(Fot. Durand-Ruel).

F. ZANDOMENEGHI: AL BALLO.

EMPORIUM

VOL. XL. LUGLIO 1914 N. 235

ARTISTI CONTEMPORANEI: FEDERICO ZANDOMENEGHI.

' con vivo interesse e non senza istruttiva utilità che anche oggi si rileggono le pagine coraggiosamente pugnaci e sottilmente acute che, dal 1875 al 1890, Joris Karl Huysmans, Gustave Geffroy, Félix Fénéon e qualche altro fra i più nobili coscienziosi e convinti critici francesi d'avanguardia consacrarono alle piccole e scelte mostre annuali che i così detti *Indépendants* organizzavano, in odio alla prepotente pretensionosa e bottegaia arte ufficiale, tirandosi addosso beffe e contumelie senza fine con le novatrici ricerche tecniche e con le anti-tradizionalistiche audacie di osservazione del vero e di composizione delle opere in esse esposte.

In tali pagine, accanto ai nomi di un Manet e di un Degas, di un Monet e di un Renoir, di un Pissarro e di un Raffaëlli, predestinati, dopo un periodo più o meno lungo di fiera opposizione da parte dei giornalisti dei confratelli d'arte e del grosso pubblico, ad una celebrità internazionale, appare, assai di sovente e sempre accompagnato da parole d'incoraggiamento e di schietto encomio, quello del pittore veneziano Federico Zandomeneghi, che recatosi a Parigi per rimanervi soltanto qualche giorno, se ne sentì in tal modo conquiso da prendervi stabile dimora e non ritornare più mai in Italia.

FEDERICO ZANDOMENEGHI.

Mentre all'estero, lo Zandomeneghi, malgrado la sua modestia quasi scontrosa, riusciva ad accaparrarsi simpatie ed ammirazioni numerose mercè una serie assai vivace e gustosa di quadri che rivelavano una visione affatto individuale, specie nel rievocare sulla tela le folle eleganti, le figure dei bambini e delle giovani donne e sopra tutto i nudi femminili considerati nell' intimità delle camere da letto e nella penombra dei gabinetti di toletta, in patria, l'opera sua rimaneva sconosciuta ed il suo nome cadeva, a poco per volta, in completa dimenticanza.

È apparso, dunque, utile ed in certo modo anche doveroso alla Presidenza delle biennali esposizioni di Venezia di richiamare l'attenzione del pubblico su questo nobile veterano dell'arte italiana, radunando, in una piccola sala, una scelta oltremodo caratteristica e significativa di pitture ad olio, di pastelli e di disegni, in cui l'arte sua di accorto ed acuto studioso della vita

contemporanea si manifesta in tutta la sua grazia varia agile e leggiadra, pure rimanendo sempre scrupolosamente fedele alla realtà.

F. ZANDOMENEGHI: BIMBA CON FIORI.

(Fot. Durand-Ruel).

* * *

Fu nel giugno del 1841 che Federico Zandomeneghi nacque a Venezia. Suo padre e suo zio erano entrambi scultori di non comune perizia tecnica e di grande reputazione, tanto che fu loro affidato l'onorifico incarico di eseguire nella Chiesa dei Frari il monumento al Tiziano, il cui compassato e convenzionale classicismo, così bene in corrispondenza alle tendenze dei tempi loro, non è certo destinato a suscitare nè il nostro interesse nè molto meno la nostra ammirazione.

Iniziato all'arte secondo principii rigidamente accademici, lo Zandomeneghi si lasciò assai presto sviare da un certo segreto ma prepotente desiderio di chiedere l'ispirazione, piuttosto che ai polverosi calchi di antiche statue che suo padre,

suo zio e gli altri suoi maestri lo eccitavano a riprodurre, con scrupolosa pazienza scolastica, sulla carta, alle figure ed alle scene che la vita pittoresca della sua città natale presentava di continuo ai suoi occhi.

Nel 1862, non ancora ventiduenne, si recò, profittando di non so quale favorevole circostanza, a Firenze e vi trovò ben presto l'ambiente adatto allo sviluppo delle aspirazioui ancora vaghe e delle tendenze ancora incoscienti della particolare sua indole artistica. Conosciuto il Signorini per caso, si strinse ben presto di cordiale amicizia con lui, col Lega, col Bauti e cogli altri Macchiaiuoli toscani.

F. ZANDOMENEGHI: A MONTMARTRE.

(Fot. Durand-Ruel).

Ad essi si unì, con raro fervore di entusiasmo, nel tentativo rinnovave la pittura mercè lo studio sincero e diretto del vero in generale e in ispecie degli svariati effetti della luce solare sulle persone e sulle cose.

A Firenze rimase fino al 1866, ma vi ritornò in seguito spesso e volentieri, lasciandovi parecchie

F. ZANDOMENEGHI : IL PEZZETTO DI ZUCCHERO.
(Fot. Durand-Ruel).

F. ZANDOMENEGHI : IL LAVORO ALL' UNCINETTO.
(Fot. Durand-Ruel).

F. ZANDOMENEGHI : LA TOLETTA PER IL BALLO.

(Fot. Durand-Ruel).

F. ZANDOMENEGHI : AL CONCERTO.

(Fot. Durand-Ruel).

opere pregevoli per schiettezza di osservazione, per sobrietà di tavolozza e per saldezza di disegno di quella sua prima maniera di più spiccato carattere italiano che egli ha forse avuto torto di tenere a disdegno, dopo che l'arte sua è diventata d'essenza più sottile e raffinata e di potenza più audace e più sapientemente sintetica a contatto con le novatrici correnti della pittura francese dell'ultimo quarto del secolo decimonono.

F. ZANDOMENEGHI: LA CUOCA.

(Fot. Durand-Ruel).

Fu nella primavera del 1874 che lo Zandomeneghi si recò per la prima volta a Parigi, spintovi dal desiderio di visitarvi l'annuale *Salon* e di rendersi conto di persona di ciò che vi si tentava nel mondo dell'arte al difuori dei troppo battuti sentieri della tradizione.

Preso dal fascino eccezionale che emana da tutte le molteplici manifestazioni della vita dell'arte nella brillante tumultuosa ed intellettuale capitale della Francia, risolse, di punto in bianco, di stabilirvisici e, presa che vi ebbe fissa dimora, egli, sic-

F. ZANDOMENEGHI: MATTINATA MUSICALE.

(Fot. Durand-Ruel).

N. 235.

come ho già detto di sopra, non se ne è più allontanato, neanche per fare una qualche rapida visita alla sua patria, a cui pure ha serbato il più vivo affetto filiale.

A Parigi le sue tendenze d'arte lo sospinsero verso il rivoluzionario gruppo degli Impressionisti francesi, coi quali entrò in stretti rapporti di simpatia e di amicizia e coi quali si affiatò presto completamente. Fu in tal modo che partecipò a quasi tutte quelle mostre degl'Impressionisti che suscitarono nel mondo artistico parigino così clamorose battaglie e, insieme con essi, fu prima deriso ed ingiuriato e poi lodato e glorificato.

* *

Arte di semplice schietta ma sapiente sensualità pittorica, schiva di ogni accaparratore proposito aneddotico ed esente da qualsiasi civetteria o lambiccatura letteraria, va considerata quella di Federico Zandomeneghi. È l'arte di un nobile pittore il quale ha voluto ed ha saputo, durante la sua lunga carriera, mantenersi sempre fedele alla realtà. Anche agli aspetti più modesti e più banali di essa non ha sdegnato di chiedere l'ispirazione, convinto come egli era che se non vi è nessun soggetto che possa considerarsi in sè medesimo più interessante

F. ZANDOMENEGHI: RITRATTO DEL DOTTORE.

(Fot. Durand-Ruel).

di un altro, ogni soggetto può, però, riuscire interessante ed attraente se l'occhio dell' artista che lo contempla per riprodurlo sulla tela o sulla carta sa conservare all'opera del suo pennello, del suo pastello o della sua matita, quell' immediata freschezza d'incontro di uno sguardo vergine ed astratto con una creatura umana o con una scena od una data figura per rievocarla col prestigio della propria arte. Non vi è quindi punto da sorprendersi se la prima impressione che si risente al cospetto di un complesso di pitture di lui sia di carattere raffinatamente formale.

Infatti è un senso giocondo e riconfortante di freschezza primaverile che si prova nell'entrare nella

F. ZANDOMENEGHI : SONNOLENZA.

(Fot. Durand-Ruel).

della natura di cui Stéphane Mallarmé faceva lode, con entusiastico fervore, ad Edouard Manet.

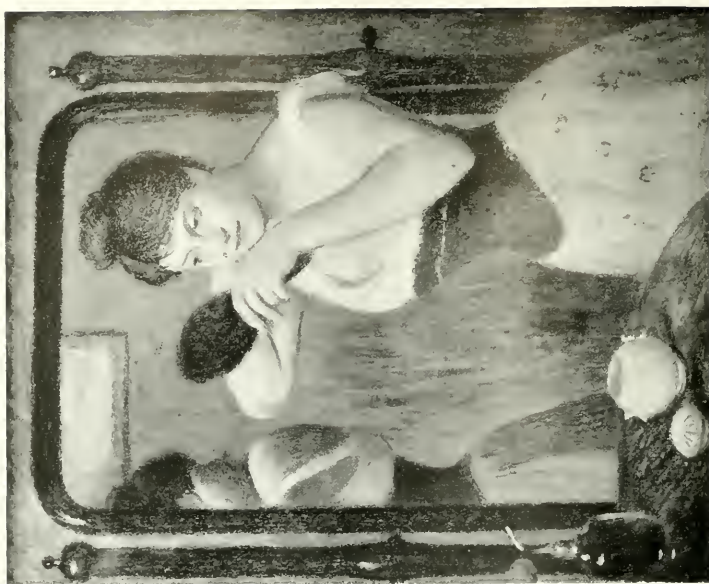
Lo Zandomeneghi ha dunque cercato innanzi tutto di trasmettere, coi suoi quadri ad olio, coi suoi disegni a sanguigna e sopratutto coi suoi delicati e squisiti pastelli, a coloro che li guardano con intelligente ed esperta attenzione e ne comprendono e ne gustano l'armoniosa e studiata disposizione delle macchie di colore e dei rabeschi, la gioia sottile della retina che lo ha indotto a prescegliere, in un momento d' ispirazione, una data sala, che, nell'attuale mostra veneziana d'arte internazionale, raccoglie sulle sue pareti quarantuno quadri, quasi tutti di piccolo formato e tutti appartenenti alla seconda maniera, più matura più volontaria e più significativa, dello Zandomeneghi, a cui non so da quale benefica fata sia stato accordato il dono, oltremodo prezioso, di una perpetua giovinezza estetica, in modo che le tele eseguite da lui dopo i settanta anni, come ad esempio *A Montmartre*, *Il mercato dei fiori* o *Tra due specchi*, non si riesce in alcun modo a distinguerle da quelle da lui

F. ZANDOMENEGHI : IL PARCO MONCEAU (PASTELLO).

F. ZANDOMENEGHI : A TEATRO.

(Fot. Durand-Ruel)

F. ZANDOMENEGHI: UN'ULTIMA OCCHIATA ALLO SPECCHIO. (APPARTIENE ALLA GALLERIA D'ARTE MODERNA DI VENEZIA).

(Fot. Durand-Ruel).

F. ZANDOMENEGHI: TRA DUE SPECCHI.

(Fot. Durand-Ruel).

F. ZANDOMENEGHI: MADRE E FIGLIA. (APPARTIENE AD UGO OJETTI).
(Fot. Filippi).

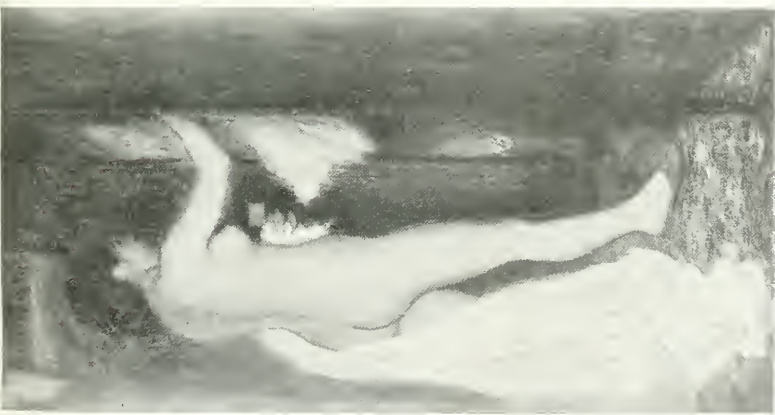
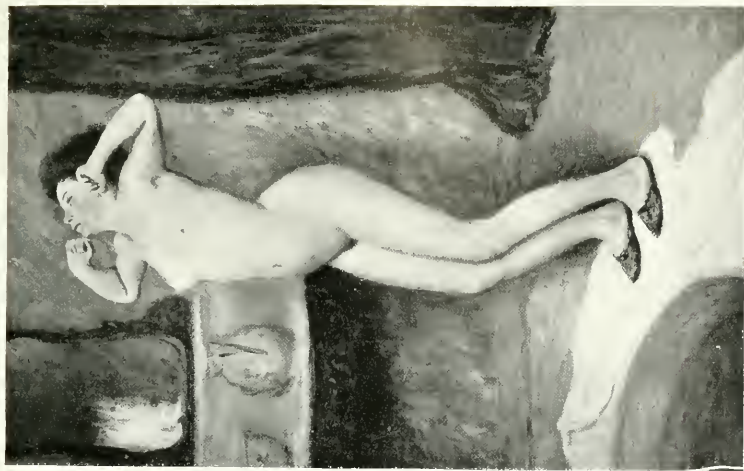
F. ZANDOMENEGHI: DONNA APPOGGIATA AD UNA FINESTRA (PASTELLO).
(Fot. Durand Ruel).

dipinte a trentacinque od a quarant'anni, poco dopo essersi stabilito a Parigi. Per esprimere con efficacia suggestiva la particolare compiacenza che le beneducate pupille di un vero buongustaio di pit-

F. ZANDOMENEGHI : DONNA ACCANTO AL CAMINETTO (PASTELLO).

(Fot. Durand-Ruel).

tura possono ricavare da qualcuna delle opere più cromaticamente savorose di Zandomeneghi — sia giovane donna ignuda che indolente riscaldasi presso un caminetto o stuolo di bambini che si trastullano fra le aiuole di un pubblico giardino, sia declivio arborato di collina o signora che si guarda nello specchio, sia mucchio di mele sur una tavola o mazzo di garofani in un vaso di ceramica — io non saprei trovare di meglio che paragonarla, passando da un ordine di sensazioni ad un altro, che a quella che alle labbra procurano la polpa delle fragole od i granelli dei lamponi umidi di rugiada mattutina od anche quella che si prova accostando alle narici un rametto fiorito di caprifoglio o di vainiglia, il cui profumo amabilmente silvestre sia stato rattenerito poco innanzi da un qualche scroscio di pioggia estiva.

Del resto, se il fascino maggiore dei quadri ad

F. ZANDOMENEGHI : DOPO IL BAGNO.
(Fot. Durand-Ruel).

F. ZANDOMENEGHI : LA DONNA CHE SI STIRA.
(Fot. Durand-Ruel).

olio e dei pastelli del pittore veneziano deriva senza dubbio dalle mirabili sue doti di colorista vivace e gradevole e di disegnatore preciso e nervoso, una contemplazione più lunga e più attenta rivela inoltre in lui pregi non comuni di analizzatore acuto della fisonomia umana, di descrittore delicato delle scene di campagna sotto il vario giuoco della luce e dietro il velo avvolgente dell'atmosfera nonchè di osservatore chiaroveggente ed esatto e di rievocatore agile disinvolto ed accorto della vita movimentata delle grandi città moderne. In ciò egli si riavvicina agl' Impressionisti francesi, pure differenziandosi spiccatamente, per individualità di visione e di fattura, da ciascuno di loro.

VITTORIO PICA.

F. ZANDOMENEGHI : PRIMA DELLA PROCESSIONE.

ESPOSIZIONI ITALIANE:

LA MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE A VENEZIA.

I.

RENTANOVE sale, sette padiglioni stranieri, più di mille opere di scultura e di pittura, una ricchissima collezione di arte decorativa, che va dalla mostra di miniature di Nestore Leoni a quella di ferri battuti di Umberto Bellotto, dalla raccolta di ventagli artistici di Mary Davis ai vasi delle fornaci di Mugello e di Pecs, dai vetri di Hans Lerche a quelli di Teodoro Wolf-Ferrari, di Vittorio Zecchin e di Vittorio Toso Borella, dai piatti d'argento sbalzato di Renato Brozzi, alle coppe ed ai vasi dipinti della Pilkington's Tile and Pottery C.º Limited di Londra e della Scuola reale dell' arte decorativa di Budapest, dalle bambole dello Zadubanszky agli smalti colorati cloisonné di Harold Stabler, dai lavori Batik abbozzati su tela e cuoio dalle signore Borosnyay, Dalmát, Bodor, Dorre, Bükkerti, Schulek e Schontheil, alle stoffe di A. Lakatos, L. Kozma e Roman-Goldaieber, ai cuoi della scuola industriale di Kassa e ai tappeti della scuola di Gödöllö, tutto questo mirabile sforzo dell'arte mondiale, questo irresistibile assalto che muove da cento parti, con armi diverse, ma con intento concorde, alla conquista della bellezza immortale, costituisce l'esposizione internazionale d'arte che

MARIO CAVAGLIERI: PICCOLA RUSSA. (Fot. Filippi).

la città di Venezia ha aperta per l'undecima volta tra una gloria di sole e un fulgore di acque tremule e palpitanti, in cui sembrava rivivesse la nota d'oro e di fuoco dominante nelle opere degli antichi pittori della laguna.

Se lo sforzo ventenne al quale Antonio Fradeletto ha dedicata tutta la sua energia e tutta la sua genialità ha potuto talvolta sentire qualche lieve e fugace stanchezza, conviene dir subito che la mostra attuale è tra le più nobili, tra le più severe, tra le più alte di quante se ne sono succedute dal 1895 ad oggi.

Nessuno di coloro che erano degni di portare un contributo a questa festa dell'arte mondiale è mancato all'appello e il visitatore, distratto dalla molteplicità delle tendenze opposte, dalla varietà infinita dei tentativi, dall'urto delle personalità più diverse, trova di tanto in tanto conforto e riposo nelle numerosissime mostre individuali — ve ne sono più di trentacinque — che, se non appariscono proprio tutte necessarie, sono certo, nella loro grande maggioranza, veramente preziose, interessanti, educative.

Non ho rinunziato alla mia avversione per tutte queste grandi e piccole fiere, che distraggono gli artisti dalla concentrazione e dallo studio per incitarli in una gara di velocità, e che a me sembrano l'esponente più significativo dell'arrivismo artistico che oscilla fra l'arida osservazione delle cose esteriori e la novità cercata ad ogni costo con tutte le risorse e con tutti gli acrobatismi del ciarlatanesimo più sfacciato.

Ma, poichè è vano sperare che, almeno per ora, gli artisti rinunzino alle esposizioni e che si decidano a considerare come un avvenimento eccezionale della loro vita quello che pur troppo è divenuto il fatto di tutti i giorni, lo scopo unico della loro attività geniale, l'indentificazione della fonte della ispirazione con quella del sostentamento quotidiano, è almeno da augurare che tutte le mostre siano organizzate con la stessa severa nobiltà di criteri seguiti dagli ordinatori di quella di Venezia.

AGOSTINO BOSÌA : INCONTRO AL SOLE. (Fot. Dall'Armi).

Si sa già che le esposizioni sono nè più nè meno che imprese commerciali, le quali vivono di tutti gli espedienti che rendono prospero il commercio, la réclame compresa. Orbene, niente attira più l'attenzione e suscita la curiosità di tutta quell'enorme maggioranza di pubblico così detto colto, che fa mostra d'intellettualità e finge di interes-

ALDO CARPI: DOPO CENA. (Fot. Filippi).

ALDO CARPI: LA SERA. (Fot. Filippi).

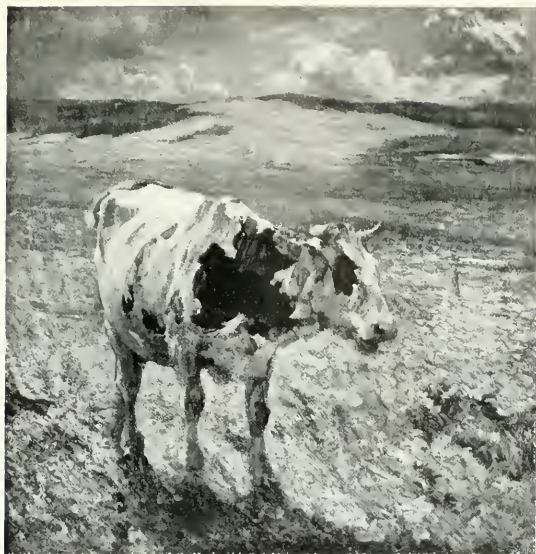
sarsi all'arte cianciandone con le signore, fra una partita di tennis e una rappresentazione di beneficenza, o avendo cura di mettere bene in vista nel salotto l'ultimo numero della *Jugend* e della *Illustration française*, quanto l'esposizione di tutte le sciocche e vuote puerilità con le quali l'ignoranza pigra e pretenziosa tende le sue reti a coloro che temono di non apparire abbastanza iniziati all'ultimissimo verbo e all'ultimissimo figurino di Parigi. Rinunziare a questa attrattiva può sembrare da una parte indipendenza di spiriti superiori che hanno un concetto preciso dei valori estetici e che non si curano di essere tacciati di retrogradi, ma può essere giudicata anche ingenuità commerciale.

Antonio Fradeletto non si cura di questi giudizi e prosegue dirittamente per la grande strada che alla gloriosa impresa veneziana, alla sua impresa, era segnata nel regolamento della prima esposizione: « Accettare ogni novità d'ispirazione e di tecnica, ma respingere inesorabilmente tutte le forme della volgarità ». E, se in un complesso di più che mille opere, sono pochi quadri e poche sculture la cui esposizione non era certamente consigliabile, non vorremo muoverne grave addebito alla organizzazione generale della mostra, ma ne trarremo argomento per incoraggiare le giurìe ad una severità ancora maggiore e la Presidenza a insistere nella sua iniziativa di rifiutare magari qualche opera mandata dagli invitati, ove difficoltà pratiche impediscano di rivolgere per l' avvenire l' invito alle opere invece che agli artisti.

* * *

Per un tempo troppo lungo nell'architettura delle esposizioni la moda ha imposto l'uso di speciali tipi arbitrari ed illogici, fatti di pilastri mastodontici e di trabeazioni senza proporzione: una visione da cantiere, che dava sempre l'impressione di un edificio non finito e lasciato a metà a causa di qualche ignoto cataclisma.

GUGLIELMO CIARDI: LA DOGANA (VENEZIA).

Oramai quel periodo sembra fortunatamente sorpassato, e il segnale della riscossa fu dato appunto da Venezia, prima con la classica facciata del De Maria, ora con quella nobile, luminosa, equilibratissima di Guido Cirilli. Ma imperversa, in compenso, la manìa della decorazione viennese. Meno male quando essa, come si vede in alcune sale della Secessione romana, si limita alla riproduzione di qualche tipo generale e puramente

BEPPE CIARDI: LA MUCCA. (Fot. Filippi).

BEPPE CIARDI: UN PONTE A VENEZIA. (Fot. Filippi).

ornamentale; peggio quando, come è avvenuto nel grande salone dell'esposizione di Venezia, svolge nei pannelli decorativi vere e proprie figurazioni, nelle quali la raffinatissima e deliziosamente artificiosa sensibilità di un Klimt appare appesantita da una banale imitazione priva di ogni sincera spiritualità.

Che cosa l'artista si è preoccupato di ottenere con la sua decorazione? Sentiamolo direttamente dalla sua parola: « Ho cercato, egli scrive, di suscitare e diffondere in una sala d'Esposizione un senso di pacata letizia, mediante una pittura decorativa che si fondesse in armonica semplicità e si equilibrasse con un' architettura altrettanto parca.

« Non soggetti ardui ed astrusi, non quadri! Soltanto gamme e forme di colore e tonalità gradevoli; il grafico analitico di un fiore e di una foglia simile a quello di una figura umana; al pilastro materiale architettonico uno corrispondente di fiori, di foglie, di frutta, di colore aureo od argenteo: questo fu il mio proposito.

« Mentre attendevo a questo lavoro, venivo pensando a tante cose, diverse nelle loro apparenze, ma consentanee nel loro spirito. Pensavo alle loggie fiorite delle città italiane, ai giardini della nostra patria, immenso giardino del mondo, al sole che indora e vivifica, alla luna che inargenta e carezza, alla primavera che allieta questa dolce Venezia quand' essa accoglie gli artisti di tutto il mondo, all'arte, primavera spirituale che eternamente rispunta; e, ricordando le ingenue e schematiche figurazioni della nostra arte rusticana, ho dipinto a suo esempio ».

Nobili parole, dopo le quali v'immaginereste di vedere una magnifica decorazione in cui i caratteri nazionali fossero rievocati e continuati nel concetto e nella sua espressione; solenne proposito, che nessuno sarebbe stato più degno e capace di attuare di Galileo Chini, solo che egli avesse voluto seguire liberamente gli impulsi della sua geniale personalità, invece di vestirsi secondo l'ultimo figurino della Kerntnerstrasse.

PIETRO FRAGIACOMO: LA PORTOLATA. (Fot. Filippi).

Perciò l'effetto che l'artista si proponeva è mancato completamente, tanto più che alla gioconda intonazione del salone contrastano le faticose e tormentate visioni dell' arte di Ivan Mestrovic, che una parte della critica, senza eccessive esaltazioni e senza reazioni che sarebbero ingiustificate, va ormai collocando al posto che onestamente le spetta.

Ma quale delizioso turbamento nella sala contenente le diciotto tele di Hermen Anglada Camarasa; che profondo respiro di sana e vigorosa italianità in mezzo ai quadri con cui Ettore Tito sembra continuare le fulminee visioni decorative di Giovanni Battista Tiepolo e la musicalità cromatica di Paolo Veronese; quale impressione di trionfale potenza dinanzi alle trentatre opere nelle quali Emile Antoine Bourdelle esprime con una conci-

sione rude, che sembra restituire alla scultura il suo carattere architettonico, una impetuosa visione di forza, effondendo nel marmo e nel bronzo l'ardel lavoro e la quiete dei casolari santificati dal silenzio e dalla solitudine!

Tra la moltitudine delle personalità già gloriose

F. SCATTOLA: SULLA LAGUNA.

dore del suo meridionale temperamento pagano; quanta serena poesia nelle ottanta tempere in cui Giulio Aristide Sartorio rappresenta le lunghe file dei placidi buoi vaganti per la campagna romana, il corso del Tevere glorioso, i riti primordiali che va dal Laermans al Besnard, dal Baertsoen al Sorolla, dal Frederic allo Shannon, dal Bazzaro a Guglielmo Ciardi, dal Mesdag al Denis, dal Bistolfi al Fragiacomo, dal Brangwyn al Canonica, dal Delaunois all'Ensor e a mille altri, vicino al

morto De Nittis e ai giovani, i quali o confermano qualità del loro felice istinto o salgono tenacemente e sicuramente la difficile via del successo, come il Dazzi, il Noci, il Cataldi, l'Ugo, il Carpi, il Nitti, il Discovolo, il Flandrin, il d'Haveloose, il D'Antino, il Brozzi, il Cavaglieri, il Fratino, il Bosìa e gli altri moltissimi, sono questi quattro, Anglada, Bourdelle, Tito e Sartorio, i veri trionfatori dell'Esposizione.

E specialmente ai nostri noi dobbiamo essere grati vi aver tenuta alta la fiamma della genialità italiana, per affermare gloriosamente la continuità del nostro istinto artistico, che diversamente non avrebbe figurato in modo degno delle sue tradizioni e della sua attuale importanza di fronte alla preponderante rappresentanza della pittura straniera.

BARTOLOMEO BEZZI: PACE. (Fot. Filippi).

* * *

Non c'è dubbio che noi da qualche anno assistiamo ad una rinascita dello spiritualismo in filosofia, nella scienza, nella letteratura e nell'arte. Pur tuttavia nella mostra di Venezia, come in tutte le esposizioni, predominano le forme della pittura realistiche per eccellenza: il ritratto e il paesaggio. Sarebbe certo interessante studiare le cause di questa contraddizione, se esse fossero veramente intime e non piuttosto esteriori ed accidentali, se, in sostanza, avessero un carattere filosofico e non rispecchiassero, per esempio, la preoccupazione economica dell'artista, che espone i quadri eseguiti per commissione e che a buon diritto, poichè si propone di vendere le sue opere, deve tener conto delle preferenze del pubblico.

Inoltre il bisogno inappagato di ringiovanire perennemente l'arte, di trovare sempre del nuovo, spinge inconsapevolmente gli artisti ad attingere alla fonte inesauribile di ogni ispirazione, la natura, che, pur essendo immutabile ed eterna, nella voce con cui parla a ciascun secolo, a ciascuna generazione, a ciascun'anima, ha una nota caratteristica e particolare.

La scena umana è certamente più intima, più complicata, più mutabile, ma perciò più difficile da cogliere e da riprodurre. La natura esteriore, invece, si offre più direttamente e più prontamente a soddisfare le aspirazioni degli artisti. Essa presenta tutti gli elementi più adatti allo svolgimento delle qualità pittoriche e con la infinita armonia dei toni, con l'aria, con gli effetti della distanza, con lo svariare della luce offre tutte le combinazioni e i rapporti e le ragioni e le apparenze del colore, inteso nel modo più semplice e più complesso a un tempo.

Ciò non vuol dire che nell'esposizione di Venezia manchino assolutamente i quadri di composizione. Soltanto fra gl'Italiani troviamo Giuseppe Biasi, con le sue visioni di vita sarda, di una ingenuità che sarebbe adorabile se fosse sincera, e in cui le figure, più che dipinte, sembrano formate dal ravvicinamento di grandi tessere di smalto; troviamo Mario Cavaglieri, che in *Piccola russa* ci offre una visione ariosa, chiara, densa di vita, nella quale però una certa stanchezza è generata dalla uniformità dei bianchi che hanno tutti il medesimo valore (a proposito del Cavaglieri, perchè egli nello squisito quadretto *In Aprile* colloca la sua figura sullo sfondo di una architettura che sembra agitata dal terremoto? Il giovane e promettente artista crede che quelle colonne ondeggianti esprimano qualche cosa di più che un ingenuo desiderio di eccentricità?). Comunque al Cavaglieri, appunto perchè mi sembra di dover molto attendere e molto pretendere da lui, chiederei una maggiore varietà d'ispirazione e sopra tutto di effetti pittorici, affinchè il felice istinto che lo guida non si fossilizzi in una cifra, come sembra stia avvenendo per il Casorati, il quale, proprio nel momento della sua maggiore stanchezza, trova fervidi e fedeli imitatori nella sua stessa Verona.

B. BEZZI: CHIARO DI LUNA (TEDESCHERIA).

Un altro giovanissimo troppo presto immobilizzato in una visione unica, per quanto assai piacevole e originale, è Aldo Carpi, il quale si presenta a Venezia con due quadri: il saggio che già ammirammo a Roma e che per poco non valse all'autore il pensionato nazionale di pittura, e *Dopo cena*: tenui e poetiche visioni, in cui l'intimità della scena non è turbata dalla solenne vastità dell'ambiente naturale e la raffinata sensibilità del pittore si rivela in un ritmo musicale di sereni accordi sè e riesce ad esprimere una poesia ingenua e gentile, ma non arcadica, penetrata anzi talvolta da un sentimento di umanità profonda.

Se nella decorazione del grande salone centrale Galileo Chini ha volontariamente rinunziato alle risorse felici della sua squisita originalità di decoratore essenzialmente italiano, nella mostra individuale, che è un interessante riflesso del suo soggiorno al Siam, egli nella rievocazione di quel lontano mondo orientale ha saputo darci molti

G. MITI-ZANETTI: FANTASIA DI TRAMONTO. (Fot. Filippi).

cromatici ed in una discreta e suggestiva deformazione della realtà.

Una mite soavità, una semplicità ingenua, una dolce tristezza sono le note dominanti in tutta l'opera di Agostino Bosìa, e animano la sua tela *Incontro al sole*, alla quale tolgono forse efficacia di commozione le dimensioni un poco eccessive.

Non bisogna chiedere al giovane artista piemontese quelle feste della fantasia dove cantano tutte le note della natura, ma piuttosto il senso intimo delle sue melodie più squisite. Egli ama i cieli grigi, i prati umidi di frescura, l'infinita malinconia della campagna solitaria. Ha pochi accenti, ma, abbandonandosi al proprio sentire, si fa un posto a saggi convincenti della sua libera e fervida fantasia in una serie di rappresentazioni di intenzioni nobilmente decorative e di un'armoniosa finezza di colore. Nel ritratto di « *Me Su* » *l'attrice*, nel *Vecchio cimitero di San Phoya*, nella *Festa dell'ultimo giorno dell'anno cinese a Bangkok*, in *Fronde e luci* è la suggestione affascinante e nostalgica di certi canti stranieri e barbarici. Ma dove il giovane pittore toscano ha trovata una nota veramente profonda è nel trittico *La casa di Ghotamo*, poetica figurazione del tempio di Budda in una pallida luce lunare, mentre nel cielo terso le prime stelle assentono, tremando in ritmo, all'implorazione dei fedeli inginocchiati.

Nulla di nuovo ci insegnano le otto tele di Antonio Mancini, il più pittore di tutti gli artisti e il meno artista dei pittori che hanno esposto a Venezia. Ma il pretendere la novità ad ogni costo non è forse la prima cagione di certe rappresentazioni manicomiali a base di « dinamismo lirico », di « prospettiva psicologica », di « linee di forza » e di tante altre belle cose che deliziano l'arte e la critica contemporanea, inquinate di metafisica trascendentale?

G. MITI-ZANETTI: NOTTURNO. (Fot. Filippi).

Certo non c'è aspirazione più nobile di quella che spinge un artista a rinnovarsi, ma in arte il progresso vero avviene per evoluzione, non per rivoluzione, e non c'è crisi apparentemente profonda e improvvisa, di cui, osservando acutamente, non sia possibile rintracciare i segni di una lunga e logica preparazione.

Tra i pittori che mostrano più palese il desiderio di non fermarsi in una manifestazione uniforme del loro ingegno è Ferruccio Scattola, del quale preferisco assai la *Gita in barca* e il *Finale dei fuochi* a quelle sue donne-zebre che egli espone in duplice esemplare, alla Secessione di Roma e alla biennale di Venezia. Confesso che di quelle figure mi sfugge completamente il significato pittorico ed umano.

La meravigliosa poesia della laguna, la sublime sinfonia che Venezia esprime con note visibili è del resto il soggetto che da Gentile Bellini al Carpaccio, dai Canaletto, dal Marieschi, dal Guardi e da tutti gli altri *vedutisti* del Settecento ai contemporanei, non cessa di affascinare i pittori di tutto il mondo, ma specialmente i veneziani. E questa preferenza si comprende facilmente, perchè Venezia

è una città che meno delle altre può essere interrogata con impazienza e meno delle altre è disposta a parlare quando vogliamo noi. Per udire il suo linguaggio è necessario amarla e attendere; occorre vivere a lungo presso i suoi canali, nei suoi cortili, nelle sue chiese, nei suoi palazzi, per cogliere qualcuno di quei segreti che ella di tanto in tanto confessa ai suoi adoratori.

Ecco perchè le più belle rappresentazioni di Venezia che appariscano nell'esposizione sono sempre quelle dei due Ciardi, di Ettore Tito e del Fragiacomo.

Ma quale differenza d'ispirazione fra l'uno e l'altro di questi artisti! L'infinita varietà degli aspetti della città multiforme che non ha sorelle nel mondo, si rispecchia nella molteplicità delle ispirazioni che ella è capace di suggerire. Chiusa in un sottile velo di nebbia nei quadri di Guglielmo Ciardi, sembra accrescere, per virtù dell'aria umida, l'intensità del colore dei suoi marmi. Le cime dei campanili si levano circondate di un'atmosfera soprannaturale, e, lungo i rii solitarii, dove dagli orti chiusi e frequenti i rami dei fichi e i tralci di vite dal fogliame autunnale si affacciano a contemplare l'acqua, le case hanno l'aspetto di cose sognate.

PIETRO CHIESA: ACCANTO ALLA CULLA.

Altrettanta poesia spira dai quadri del Fragiacomo, nei quali è forse una maggiore ricchezza di accordi cromatici. Anche nelle tre tele esposte quest'anno dal pittore triestino è la medesima indefinibile tristezza chiusa nelle pietre e nel vivente silenzio delle acque.

Ma fra le tre ammiriamo specialmente *La Por-*

tolata, una di quelle scene marinare dell'Adriatico che trovano in Pietro Fragiacomo un interprete spiritualmente fedele.

Tra i più nobili rappresentatori del paesaggio e della vita veneziana che abbiano anche quest'anno risposto all'appello degli organizzatori dell'esposi-

PIETRO CHIESA : L'INAFFERRABILE. (Fot. Sommariva).

zione ricordo Beppe Ciardi, con tre quadri di una luminosità dolce e tranquilla e con una scena, *Un ponte a Venezia*, ricca di vita e di movimento, Alessandro Milesi, il quale col quadro *Al Florian nel Settecento* sembra ritornato alla sua prima maniera, viva e colorita, svoltasi sotto l'influenza del Favretto, il modenese Giuseppe Miti-Zanetti, interprete del mistero notturno di Venezia nei suoi quadri in cui sono narrati i colloqui della luna con le vecchie mura e le acque silenziose, Millo Bortoluzzi, Augusto Sezanne che continua con altri tre canti il suo affascinante poema della Basilica d'oro, Vincenzo De-Stefani e Vittore Zanetti-Zilla.

Invitato una volta a scrivere qualche cosa di sè per il catalogo di una delle passate esposizioni veneziane, lo Zanetti-Zilla rispose tacitianamente: « Studio da venti anni l'arte mia con amore: ecco riassunta la mia modesta biografia ». Da quel giorno altri tredici anni sono passati, e il pittore non si è stancato di studiare, assorto nel miraggio di un'arte nobilmente decorativa, in cui l'esaltazione squillante del colore è ravvivata da una tecnica speciale che dà alle superfici dipinte un aspetto

di maiolica. Ma non si può dire che la vivacità cromatica costituisca l'essenza unica della pittura dello Zanetti-Zilla, perchè, se pur essa, specialmente nelle opere più recenti, qualche volta diventa esasperazione in cui l'equilibrio è distrutto da note di verde, di giallo e di azzurro troppo vuote legate agli approdi e i campicelli circondati di case che sembrano disabitate, mentre da lungi il sole illumina i campanili e da una finestra antica si leva un canto di donne.

Se però tutta l'esposizione di Venezia non è costituita di paesaggi, non è da credere che tutti i

PIETRO MARUSSIG: RITRATTO DI SIGNORA.

stridenti, noi sentiamo che c'è in fondo alle ventidue tele esposte quest'anno un'armonia più intima di quella esclusivamente coloristica. Ed il segreto di quest'armonia è nella sincerità con la quale sono ridotte ad aspetti decorativi le visioni fulgide e multiformi di quella Venezia dai fantastici giardini fioriti, dalle acque immobili che rispecchiano le mura ricche di colore, le barche

paesisti abbiano tratte le loro ispirazioni dalla laguna. Il compianto Luigi Chialiva è rappresentato da tre delle sue solite scene arcadiche, di uno squisito sapore fiammingo, un po' false nell'intonazione rosea del colore, un po' superficiali e leziose, ma piacevoli in quella loro esteriorità serena e armoniosa. Angelo Maria Crepet deve essere ricordato per una sua luminosa tempera; il Mattielli per un

suo grande quadro, *La Zingara*, di bella invenzione nei particolari, ma rigido soverchiamente nell'esecuzione; Pietro Chiesa specialmente per una delle sue intime e delicate rappresentazioni della maternità felice; Casciaro, Migliaro, Caprile, Dalbono, per quelle tele briose tanto ricche di sapore etnico; Siviero per un aristocratico ritratto in cui l'influenza dei settecentisti inglesi è come al solito fortemente sentita ma anche originalmente assimilata; Ermenegildo Agazzi per le sue *Anitre*, carattere e con maggiore nobiltà. Gaetano Previati moltiplica nei *Funerali di una vergine* e ne *La caduta degli angeli* le sue soavi figure di sogno intensamente espressive, in cui l'insufficienza plastica è compensata dall'alta idealità della ispirazione poetica. Arturo Noci ha un buon ritratto di Lyda Borelli e due paesaggi i quali alla geniale spiritualità del concepimento associano quella verità tecnica senza cui le migliori opere, pur imponendosi come sentimento e come linea, finiscono

ALESSANDRO POMI: DIVETTES. (Fot. Filippi).

in cui l'acutezza dell'osservazione e la solidità costruttiva si celano in un'apparente bravura d'improvvisazione; Discovolo per due marine appesantite in una gamma troppo azzurra e troppo verde; Garzia Foresi per il suo vivace quadro *Sorelle*, che deve quasi da solo sostenere l'onore della più giovane scuola bolognese.

Giuseppe Mentessi, col trittico *Settimana di passione*, ci offre un'altra di quelle sue opere ispirate con sincerità di effusione agli affetti umani ed alla filosofia sociale, ma non ci fa certo dimenticare altri quadri i quali, come *Gloria* esposta a Venezia nel 1901 e *Il Dominatore* apparso a Roma dieci anni più tardi, nati dalla stessa commozione, hanno saputo esprimerla pittoricamente con più per invecchiare come tavolozza pittorica. Pietro Marussig si raccomanda specialmente con un sintetico e decorativo ritratto di signora. Enrico Lionne, vicino a due gruppi veramente magnifici di fiori, aduna alcuni dei suoi quadri di figura nei quali egli come sempre si isola, si cristallizza nel lavoro del pennello, finchè la primitiva ispirazione rimane soffocata dalla preoccupazione tecnica. Emilio Gola, con la tela intitolata *Presso il ponte*, ci dà forse nel modo più completo la misura della sua arte di potente costruttore di forme, poco sensibile alle brillanti seduzioni del colore, ma equilibratissimo nella grandiosità della sintesi e nella cura dei particolari veramente significativi, poeta e storico ad un tempo dello spettacolo naturale. Camillo

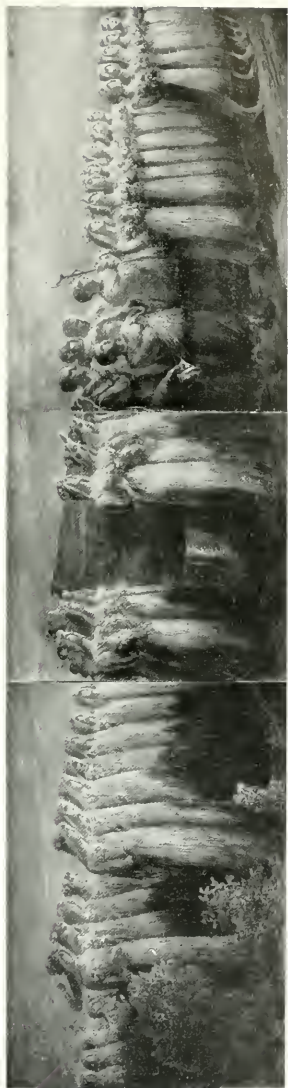
Innocenti trova nuovi e più convinti ammiratori per le sue raffinate eleganze femminili, di cui *La camera bianca* è uno dei saggi più felicemente riusciti. Alfredo Protti si mantiene fedele alle sue consuete intonazioni di rosso e oro e si va chiudendo ogni giorno più nella ristretta cerchia di quelle rappresentazioni di giovinette gracili e civettuole, che mostrano le gambe con maliziosa negligenza. Alessandro Pomi in *Divettes* ricorda la tecnica del famoso *Riso* del russo Maliavine. Clemente Pugliese-Levi espone due paesaggi ariosi, freschi, intimi, di quella spontaneità che può derivare soltanto dal mettere tutto se stesso, dall'obliarsi, dal concentrare tutta la forza della sensazione nella visione di un determinato aspetto della realtà. Nestore Leoni in una saletta veramente deliziosa rinnova i fasti di Attavante, di Liberale da Verona e degli altri grandi miniatori del Rinascimento, nelle stupende illustrazioni dei sonetti dello Shakespeare e di varii Libri d'ore, opere di una sapienza tecnica indicibile e di una squisitezza di gusto che non si potrebbe desiderare maggiore.

***

L'elenco potrebbe continuare ancora lungamente, ma con poca soddisfazione del pubblico, il quale comincia a sentire la difficoltà di giudicare un artista soltanto da un'opera o due, e ogni giorno più si persuade che solo la larga manifestazione di un'attività feconda può consentire un esame sereno e illuminato.

ARTURO NOCI: IL CANALE DI MORIACCINO.

Perciò, quest'anno come sempre, le mostre individuali, felicemente iniziate a Venezia nel 1901 con la riuscitissima raccolta delle opere di Antonio Fontanesi, costituiscono l'attrattiva più grande dell'esposizione e giustificano l'opinione di un acuto critico d'arte, il quale ha scritto che verrà un giorno in

NESTORE LEONI: PAGINA MINIATA PER I « SONETTI » DI W. SHAKESPEARE.

GAETANO PREVIATI: I FUNERALI D'UNA VERGINE (TRITTICO)

cui le sole mostre possibili saranno quelle individuali.

Certo per uno scultore e per un pittore presentarsi al giudizio del pubblico con un insieme di opere il quale rappresenti l'insieme della sua operosità è cosa estremamente pericolosa, poichè, se ad ogni artista può capitare nella vita qualche fortunata ispirazione il cui successo basta spesso a formare una fama, soltanto a pochissimi eletti è dato di mantenersi ad un'altezza presso a poco costante e di non soffocare le pochissime cose buone con la moltitudine di quelle banali.

Da ciò la necessità, nell'ordinamento delle mostre individuali, di una discrezione sapiente nella scelta delle opere da esporre, di una obiettività inesorabile nell'escludere tutte quelle che ripetono fino alla stanchezza un medesimo atteggiamento spirituale e tecnico, di una semsibilità squisita per scoprire invece e mettere in luce le altre che hanno un valore estetico assoluto o una importanza storica relativa, perchè documentano un tentativo nuovo, una tendenza, un'aspirazione insolita o magari una influenza estranea.

A comprendere, per esempio, l'evoluzione compiuta da Carlo Fornara dal 1891, quando, appena ventenne, espose alla Triennale di Milano i primi quadri, al 1897, anno in cui egli dipinse l'*En plein air*, iniziando l'applicazione della tecnica segantiniana a filamenti avvolgenti per rendere più evidente la struttura delle cose ritratte e per aumentare la vibrazione luminosa del colore, quanto avrebbe giovato esporre qualcuna delle opere in cui egli espresse le idealità della scuola di Barbizon giunte a lui, nella remota tranquillità delle valli alpine, attraverso gl'insegnamenti di Enrico Cavalli, o qualcuno degli studi eseguiti in Francia sotto l'influenza degl'Impressionisti?

EMILIO GOLA: PRESSO IL PONTE.

Le ventiquattro opere del Fornara presentate a Venezia, come le molte riunite contemporaneamente alla Società degli Amatori e Cultori di belle arti in Roma, segnano invece l'ultima espressione dell'attività del pittore lombardo, sono variazioni di un identico motivo e, poichè non tutte sono ugualmente interessanti, finiscono col generare una certa stanchezza.

La caratteristica della tecnica a filamenti di colori puri e il paesaggio della valle di Ossola riprodotto dal Fornara, tanto somigliante a quello engadinese che ispirò il Segantini, inducono subito a ravvicinare l'opera del Fornara a quella del

grandissimo pittore trentino. Ma, pur muovendosi nell'orbita di quel terribile ingegno, l'artista ossolano trova, all'infuori del mezzo di espressione sempre metodico, crudo, gonfio, anzi malgrado l'uniformità implacabile di quel mezzo, note di sincerità profonda nel sentimento intimo che informa l'opera sua. Non piccolo merito davvero, quando si pensi alle difficoltà che appunto quella tecnica dura e piatta, che dà alle forme la crudezza di piani ritagliati, oppose alla manifestazione della personalità dello stesso Segantini; merito tale, comunque, da far rimpiangere il sacrificio di una sensibilità così fine cristallizzata in una formula.

Altrettanto incompleta per una parte, sovrabbondante per l'altra, è la mostra di Leonardo Bazzaro. Quanto volontieri, vicino alle ultime tele, avremmo veduto qualche ritratto della sua prima maniera e — perchè no? — anche un esemplare della famosa serie degli interni che, iniziata col quadro del *Duello* nell'anticamera del palazzo Merli di Milano, quando l'artista era ancora studente di Brera, gli valse subito il premio Fumagalli, e fu chiusa nel 1887 con la *Sala del Consiglio nel castello d'Issogne*, vincitrice del premio Principe Umberto! Era quello il tempo in cui il giovane pittore al suo maestro Giuseppe Bertini confessava di provare una invincibile ripugnanza per il paesaggio all'aria aperta, ma i fatti dovevano smentire le sue stesse parole, perchè già nel 1883 il quadretto del *Naviglio*, esposto all'Internazionale di Roma, benchè fosse poco più di un semplice schizzo, parve l'opera di un novatore. Così il Bazzaro, che già con l'*Ave Maria* aveva dimostrato di saper esprimere nel paesaggio qualche cosa che va assai di là dalla sua apparenza esteriore, il sentimento intimo e profondo della natura, evocato nella serena poesia del laghetto della Certosa di Pavia, si iniziava all'ebbrezza della libera at-

EMILIO GOLA: RITRATTO DELLA SIG.na LYDIA CARMINATI. (Fot. Sommariva).

mosfera, rinnovando la sua tecnica nel momento stesso in cui rinnovava la sua ispirazione.

Le ventidue opere di Leonardo Bazzaro oggi radunate a Venezia esprimono compiutamente l'ultimo atteggiamento spirituale del pittore milanese, che cerca le sue ispirazioni nel fascino dell'alta montagna e nelle luminose visioni di Chioggia. L'umile esistenza dei pescatori e le feste tradizionali del loro lavoro, che hanno il carattere e la commozione di certi riti; lo svariare delle luci sulle alte giogaie santificate dal silenzio e dalla solitudine; le solenni architetture delle nubi sulle nevi intatte; le sottili trasparenze delle nebbie leggere vaganti sulla laguna sono oramai i suoi unici motivi. Ma sarebbe esagerazione dire che egli riesce e rendere compiutamente la vita frenetica della montagna e il mistero delle acque chiuse nei canali solitari. Come l'innata solidità costruttiva del Bazzaro si decompone nell'irrequieto e uniforme sfarfallìo dei tocchi vivacemente coloriti, in cui sembra di sentire il ricordo nostalgico delle dissonanze cromatiche delle pale d'altare che la madre ricamava con vaste scene religiose, così la poesia sognata dall'autore si affievolisce attraverso il mezzo di espressione e non vibra sempre nella scena dipinta.

CLEMENTE PUGLIESE-LEVI: SORGE LA LUNA. (Fot. Filippi).

Se le ventidue opere raccolte a Venezia da Leonardo Bazzaro rappresentano la sua attività negli ultimi due anni, il catalogo avverte che le nove pitture esposte da Bartolomeo Bezzi furono eseguite da otto mesi a questa parte.

Se non che nel caso del Bezzi anche il piccolo gruppo delle sue tele vale a rendere compiutamente il carattere dell'artista, che si è mantenuto fedele ai principii dell'arte sua e che anzi in questi ultimi quadri, nei quali tutta la poesia di Verona vibra nelle pallide illuminazioni lunari, nelle pittoresche case dormenti sulla riva del fiume e nelle rievocazioni della turrita città medioevale, sembra tornare con nostalgico trasporto alle visioni della sua prima giovinezza.

L'arte squisita di Bartolomeo Bezzi, cui, passando giovanissimo da Trento a Milano, giovò assai l'essersi avvicinato al Carcano, è tutta qui, in questo romanticismo delicato che lo fece ricollegare al Corot senza che egli lo avesse conosciuto, in questa raffinata facoltà di percepire gli accordi cromatici come sensazioni musicali, in questa soave poesia della mezza tinta che ha fatto cercare una parentela spirituale fra lui e i paesisti Scozzesi assai prima che essi fossero conosciuti in Italia.

Perciò, in una mostra individuale del Bezzi noi

CLEMENTE PUGLIESE-LEVI: MATTINO SUL LAGO D'ORTA. (Fot. Filippi).

possiamo anche rinunciare senza rammarico a vedere qualche rappresentanza di quella nobile tradizione favrettiana che degenerò negli imitatori e della quale anche il pittore di Facine divenne per un momento seguace una ventina di anni or sono.

Un altro artista, per il quale l'esempio venutogli dal Carcano in un certo momento della vita si può dire sia stato decisivo per il suo indirizzo futuro, è Giorgio Belloni, dapprima anche lui, come il Bazzaro, iniziato in Brera dal Bertini alla virtuosità della pittura d'interni.

Questo obbiettivismo riflessivo è rimasto il fondamento dell'arte del Belloni, ma, se egli rimane fedele alle impressioni della natura, non si contenta di dire soltanto quello che nel vero si vede, bensì cerca di esprimere anche ciò che dinanzi al vero si sente. Ne deriva una poesia la quale talvolta sembra sentimentalità, ma spesso è passione schiettamente sentita.

Il dipingere bene quello che egli vede è per Giorgio Belloni una prova di sincerità, tanto più che egli ha perfettamente compreso che la verità immobile non esiste e che se *il moto nel vero* può sembrare, riferito all'occhio, una metafora, esso è l'espressione più efficace della condizione essenziale che dà vita ad un ambiente.

Non ha forse scritto Augusto Rodin che « le seul principe en art est de copier ce que l'on voit? ». Ma subito dopo il grande scultore francese, che nessuno vorrà accusare di obiettività inespressiva, ha aggiunto: « Il ne s'agit que de *voir*. Oh!, sans doute, un homme médiocre en copiant ne fera jamais une oeuvre d'art: c'est qu'en effet il regarde sans *voir*, et il aura beau noter chaque détail avec minutie, le résultat sera plat et sans caractère. Mais le métier d'artiste n'est pas fait pour les médiocres, et à ceux-là les meilleurs conseils ne sauraient donner le talent ».

Orbene, nel suo verismo spontaneo e felice, che trova la sua espressione in una pittura piana e di un raro equilibrio, animata dal sentimento poetico del silenzio e della solitudine, il Belloni mostra quasi sempre di saper vedere.

Perciò il suo paesaggio non è il più delle volte un pezzo di mondo su cui il pittore abbia gittato un suo velo per immobilizzarlo in un naturalismo freddo e monotono, ma una realtà che continua a vivere in tutte le sue parti e risuona in un potente accordo in cui ogni cosa mette la propria nota.

ARDUINO COLASANTI.

G. CAIRATI: IL RUSCELLO (PASTELLO FISSATO).

GENOVA — IL PALAZZO DELLA MOSTRA COLONIALE.

LA MOSTRA COLONIALE GENOVESE.

ALLA penombra delicata dei marmi fiorentini evocatori, delle terrecotte suggestive di Signa in armonioso ritmo di bellezza pacato e uguale come una lenta resurrezione dai secoli di linee e forme, rimpicciolite dalla lontananza, ammorbidite e velate dal tempo, un po' consunte, un po' intristite dal loro contenuto d'anima da vigilare per l'eternità — percuote come un frastuono l'affoltarsi improvviso di cose e di colori nei padiglioni della Mostra Coloniale, inaspettata rivendicazione prorompente di vita attuale, di realtà multiforme un po' selvaggia, senza i raffinati inganni di una vecchia civiltà uguagliatrice che modella ma non crea.

E dal fondo delle corsie silenziose, nel rilucente corteggio di vetrine e di addobbi, avanza solenne e un po' stupito, con lento passo elastico di fiera doma, bella e pittoresca, l'ascaro somalo. Vi guarda, vi trapassa il volto, tanto è profondo e attento l'occhio triste nostalgico carico d'ombra nell'ombra del viso dalle forme molli indecise, e la bocca rossa come una ferita. Vi segue, un po' in disparte, interrogando senza parole, perchè suo ufficio è vigilare e spiegare, ed egli è fedele alla consegna, come è grato a voi se chiedete.

— Venite dall'Eritrea?

— No, dalla Somalia.

— Quanti siete?

— Dodici della Somalia, dodici dell'Eritrea.

— E dalla Libia?

— Nessuno; non come noi, non soldati. — E ha un fuggevole gesto di fierezza, una raccolta gioia nello sguardo che non vi abbandona, perchè parlate ancora ed egli vuol capire. Sillaba adagio, ma senza trepidazione; articola il pensiero in una parola, un nome, un aggettivo; rifugge dai verbi, dall'esprimere azione o stato, e riempie le lacune con un gesto che propaga nell'aria imagini ondanti. Non fa il « cicerone »; non vi assedia; scompare e riappare sui morbidi sandali che dànno al passo ritmo di danza; vi sfiora, neppure sorride, ma si ferma dritto e ieratico allo svolto delle corsie con improvvisa rigidezza militare. Ha l'abitudine dei larghi orizzonti, delle distese interminate; sa di deserto, di lunghe carovane in marcia, di estatici riposi; è silenzioso a forza di solitudine; sembra alla vigilia di un giorno grande; sembra alla vigilia della vita.

E gli parlate ancora con suggestiva simpatia.

— Qui armi; qui monete; qui tappeti. Qui stuoie, cestini, piatti, coppe, mezze coppe, tutto filamento palma, foglie di palma — egli articola con lentezza riflessiva. Vi scopre negli occhi che lo seguite, che vi interessate e vorrebbe far di più e per la prima volta si intimidisce. Anche scopre appesa alla vostra mano una piccola mano di bimba bella e rosea. Lo stesso sguardo nei due che si scrutano, di infantile stupore. Ma la bimba si ritrae, si aggrappa a voi più tenace quando l'ascaro accarezza, e scoppia in un gran pianto arido e singhiozzante. A lui fluisce dal cuore una gran tene-

rezza, e si passa la mano nera sul viso nero: « paura; paura ».

Vi allontanate con un disagio indefinibile. Egli non saluta; ma vi mostra il candore dei denti in un baleno di sorriso; e voi ripasserete di lì per rivederlo, e lo incontrerete immobile, serio, solenne, sbalzato di blocco come un bronzo antico.

* * *

È la Tripolitania. Come in un gran quadro appeso le cose suscitatrici riflettono imagini che la fantasia dipana cautamente, e ricompone in unità suggestiva. Non è la fantastica terra dei Lotofagi cui approdò Odisseo; ma la terra che ebbe gli « emporia » fenici divenuti città romane quando i berberi, i Nomadi dei greci, furon chiamati Numidi. E accanto al minareto di Giama el Gurgi in Tripoli, la fenicia Oea, ancora sorge trionfale l'arco di Marco Aurelio, e in caratteri neopunici è l'iscrizione di Lucio Elio Lamia (Mostra: sezione archeologica), perchè Roma dominatrice non sapeva piegare all'uso della propria lingua i popoli vinti, neppure trecento anni dopo la conquista, se Alessandro Severo, nativo di Leptis Minor (Tunisia), giunto a Roma, dovette apprendere il latino. Tripoli è il porto arabo dell' « Ifrikia », nel XII e nel XIII secolo, commerciante in schiavi, ambra grigia e seta coll'Oriente; è lo scalo di navi genovesi e veneziane nel XIV e XV secolo, che vi hanno fondaci e privilegi, acquistando in cambio delle loro merci tappeti, lana, pelli di montone, cuoio di cammelli e buoi, avorio, piume di struzzo, spugne, aloe, zafferano, miele, frutta secca, olio, cereali; è nel XVIII secolo, la rocca dei Karamanli che l'abbelliscon di cupole e moschee coi tesori catturati ai legni cristiani (Mostra: monumenti della Tripolitania). Ma il primitivo camita, l'africano originario della zona settentrionale, il berbero autoctono sopravvive accanto al berbero arabizzato dalla fratellanza musulmana così profondamente da chiamarsi arabo; ed è per lo più agricoltore, artigiano o trafficante, mentre l'arabo è nomade e pastore; e ha villaggi fortificati, con castelli, case a due piani, per lo più costrutte in pietra, mentre gli arabi preferiscon le città o gli attendamenti. Respinto verso il deserto, vi si raccoglie in tribù sparse dove sosta la vicenda tumultuosa delle dune, delle alture brulle travagliate dal « ghibli », e circondato dall'oceano delle sabbie non può concepire altrimenti l'origine degli Europei che da piccole isole disseminate sul mare.

POZZO A DUE CARRUCOLE CON ARMATURA IN LEGNO PRESSO TRIPOLI.

Più spesso si raccoglie nella difesa naturale di aspri monti, come il Sahariano del Gariàn confitto

CAVA INFOSSATA RICOPERTA DALLE SABBIE DESERTICHE PRESSO HAMMANGI, A SUD DI TRIPOLI.

PECORE TRIPOLINE.

perciò più lento e difficile il commercio carovaniero che dovrebbe metter capo a Tripoli antichissimo emporio, già deviato e ridotto per l'occupazione francese di Timbuctù e le avvantaggiate comunicazioni dal Sudàn a Lagos sull'Atlantico, per opera dell' Inghilterra. Ma se corrono solo 350 km. da Sokoto (al limite occidentale del Sudàn centrale) al corso del Niger fra Bussang e Rabbah, mentre ne intercedono 2300 fra Sokoto e Tripoli, 2200 fra Tripoli e Kuka nel cuore del Sudàn centrale e 2000 da Bengasi ad Abeshr, nella parte nord-est dell'Uadài — è certo che a Tripoli, ove convergono due vie carovaniere dal centro dell'Africa, giunsero, dopo l'occupazione italiana di Ghadàmes, due grandi carovane e altre minori con pelli del Sudàn che a Tripoli si scelgono e classificano per inviarle a Boston e a Londra, con penne di struzzo che si scelgono e si lavano per spedirle in Francia, in Austria, in Italia, con otri, guanciali, avorio, effettuando, in un semestre, un movimento commerciale di importazione ed esportazione di circa mezzo milione (Mostra: sezione agricoltura, industria, commercio).

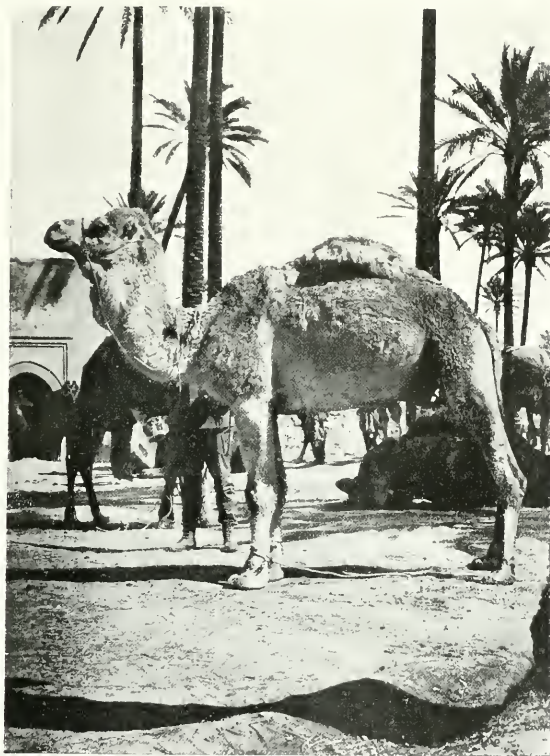
Non ricca forse la Tripolitania e fertile come al tempo remoto in cui nelle iscrizioni egizie son ricordati i Lebu suoi abitatori, e altri dati, benchè incerti e incompleti, ci assicurano di una primitiva popolazione storica, d'origine berbera, giunta a civiltà relativamente notevole — ha tuttavia industria e commercio attivi e progredienti e l'agricoltura,

alla roccia dove scava le sue abitazioni in forma di pozze più o meno profonde, a parallelepipedo, sulle cui pareti laterali, difese ai fianchi dalla terra ammonticchiata, sul ciglio da cespugli o fichi d'India, trovan luce altre buche che servon da cucina, stalla, granaio, accessibili dall'esterno per mezzo di gallerie sotterranee o di una rampa a rozzi gradini sbalzati dalla pietra (Mostra: modello in gesso); o come i Tibbu nelle montagne del Tibesti, carovanieri a Murzuk, che nelle staffe non introducono il pollice del piede separato dalle altre dita anche nelle calzature, e nel regno di Havar costruiscono i loro tuguri con massi triangolari di sale, o i Tuareg nei monti Haggar, dalle fattezze del volto regolari e fini che li fa ritenere la più bella gente d'Africa fra i Tuareg di Argisho vi son donne affatto bianche, benchè amino avvolgersi il corpo così minuziosamente da non lasciar scoperti che i piedi, le mani e la punta del naso (Mostra: sezione etnografica, mostra regionale Ghadàmes).

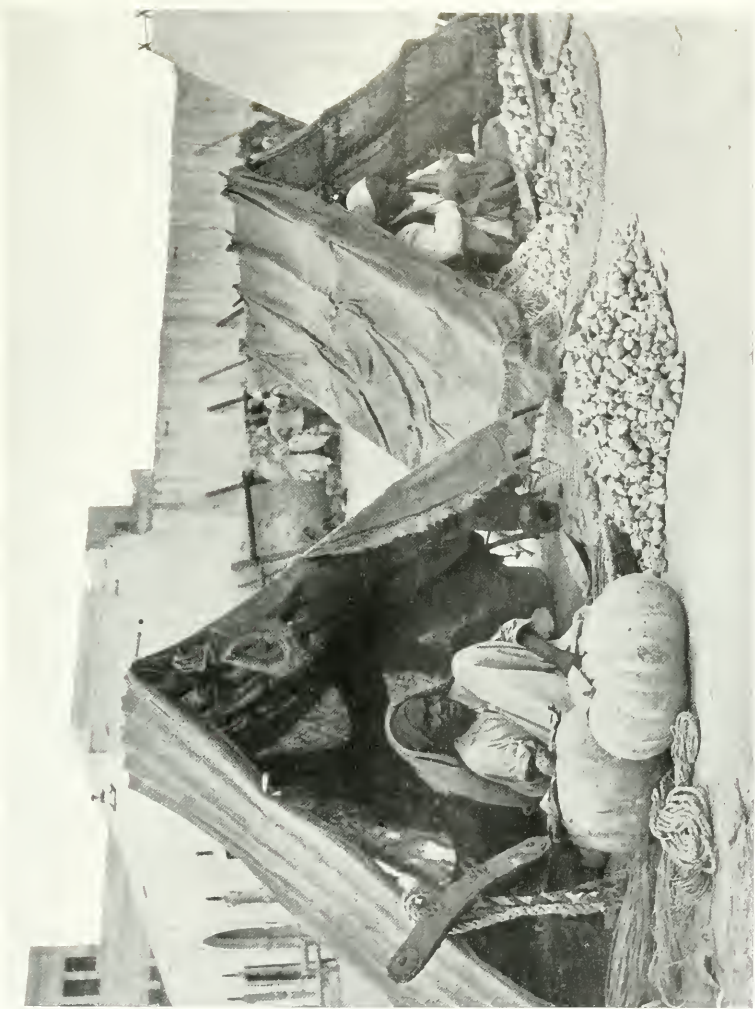
« Siamo uniti e mescolati tra noi come il tessuto di una tenda, in cui si intrecciano la lana e il pelo di cammello » — disse uno sceicco dei Tuareg, di questo popolo avventuroso e intelligente che a Ghat frequenta le scuole serali dove apprende a memoria il Corano, e nel deserto è feroce rapinatore, così diffidente che, incontrando un compagno e sedendo tranquillo a discorrere, tien dritta la lancia in segno di guerra.

Perciò è periglioso il deserto,

TORO ZEBÙ DI RAZZA NELLORE.

se non redditizia come le condizioni del paese, specialmente nella regione irrigua dove la falda acquifera si rinviene a poca profondità, parrebbero promettere, certamente in via di miglioramento, benchè la lavorazione del terreno, per quanto accurata, sia fatta con strumenti primitivi (Mostra: sezione e gli usci angusti sulle cui soglie la gran luce e il riverbero accecante del deserto o dell'acque sembrano indugiare, in un angolo dell'appezzamento a orto o giardino riquadrato accuratamente, cintato da folte siepi o da muri in terra battuta, non lungi dal pozzo irrigatorio così ingegnoso nel sistema

DROMEDARIO TUNISINO.

agricoltura, industria, commercio; sezione etnografica), come il piccolo aratro di legno col vomere in ferro che smuove appena superficialmente il terreno, non molto dissimile da quello che appare nei monumenti dell'antico Egitto, o come la zappa a manico corto usata dal contadino in ginocchio, o la falce poco dissimile da una sega (oasi di Dachel). E si restaurano case — le caratteristiche case coloniche a un sol piano dalle microscopiche finestre di estrazione per mezzo di un otre in pelle che si scarica in un fontanile, e viene abbassato e sollevato da una vacca o un asino che sale e scende un piano inclinato (Mostra: sezione etnografica, modello in gesso e in legno). E i terreni tornano alle antiche colture, valendosi talora i proprietari della elettricità come forza motrice per l'irrigazione. Il dattero e l'orzo (coltivazione quasi esclusiva dei terreni asciutti) sono il principale alimento dell'a-

LA RACCOLTA DEL « LAGBI » IN TRIPOLITANIA.

AL « MERCATO DELLE VERDURE » A TRIPOLI.

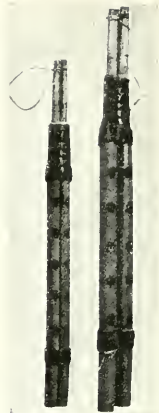
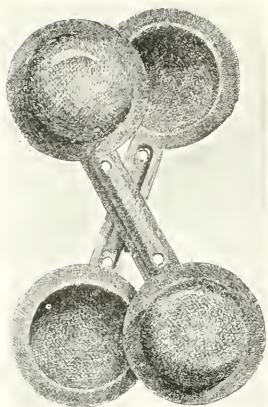
rabo, non senza che le palme datterifere, che nelle sole oasi di Tripoli, Zanzur, Gurgi, Gargaresh e Tagiura sono in numero di poco inferiore al mezzo milione (437.000), vengano utilizzate come legname da costruzione, la lor foglia sia adoprata per farne crine vegetale, cordami, sporte, ventagli, cappelli, scope, e la linfa del cono gemmario fatta scolare decorticandolo, sia il « lagbi », o vino di palma, prelibato agli indigeni. L'olivo è precocissimo, abbondante nella Msellata e nel Gariàn, folto e fruttifero anche nelle zone asciutte; ma il sistema di estrazione dell'olio è primitivo, con frantoi semplicissimi in cui un cilindro pesante trainato da un animale o dall'uomo è impresso di una doppia rotazione, intorno ad un asse e su un piano circolare a pendenza verso

ABITAZIONI TROGLODITICHE NEI M. GARIANA.

il centro (modello in gesso esposto; così che la *sansa* indigena permette un ulteriore rendimento (dall'8 al 12 %), e non invano è incettata dalle fabbriche d'olio al solfuro della Tunisia. Ricchi gli agrumeti, specialmente di aranci dolcissimi e ricercati un tempo a Marsiglia e Amburgo; nè son meno diffusi il fico e il melograno (Mostra: sezione agricoltura, industria, commercio). Ma la vite è scarsissima e il gelso viene utilizzato solo pel frutto, essendo quasi sconosciuto l'allevamento del filugello, mentre è attivo il mercato serico a Tripoli tenuto quasi esclusivamente dalla seta cinese poco costosa, appena quanto lo sono i tipi nostri italiani di « doppione », troppo sottile, però, e mal resistente all'operazione di binatura, torcitura, filatura e purga, compiuta con attrezzi affatto grossolani in legno e a mano, e metodi primitivi. Vi è in Tripoli la « via dei tessitori », *Suk-el-Karir*, un lungo fabbricato basso e rozzo, a un sol piano, col tetto a terrazza senza balaustra o ringhiera come i fondùk e la maggior parte delle case arabe (Mostra: sezione etnografia, modelli in gesso) che fanno apparire la città di lontano quasi schiacciata raso terra. Vi si tessono i baracani in seta (holi harir) per le donne ricche musulmane ed ebree, che li drappeggiano sopra la camicia di seta (serual feuik), i calzoni in velluto (sirual) e il giubbetto (farmla); e talora nelle fasce e i riquadri, sul fondo colorato variamente, alla seta son commisti fili d'oro e d'argento in armoniosa e pittoresca vivacità di tono e di disegno. Ma se gli arabi aman lo sfarzo, specialmente nei vestiti femminili (Mostra: sezione agricoltura, industria, commercio; sez. etnografica) sfoggiati nelle case, poichè l'ampio baracano, quando le donne escono, scende loro sul capo, lasciando talora scoperti appena gli occhi, o negli abiti dei capi, nei ricchi mantelli (bornùs) in velluto o seta dei Sudanesi, nelle gualdrappe dei cavalieri indigeni, nei guanciali, tappeti, tappezzerie; e i più caratteristici e ricchi ricami su stoffe e su cuoio vengono eseguiti in seta e in argento, sviluppando motivi geometrici e grafici (non mai di forme viventi poichè lo vieta il Profeta) con audace vivezza di colori e commistione pittoresca di linee, benchè con rigidezza di schema fondamentale — l'esecuzione di tali lavori è dovuta quasi esclusivamente ad operai israeliti. E operai israeliti sono gli argentieri e gli orafi nel quartiere tripolino di Suk Esseiaga, che eseguiscono oggetti vari in massiccio, in filigrana, in cesello, braccialetti o fermagli, orecchini o amuleti, cinture o collane (Mostra: sezione etnografica) — disdegnando gli arabi e i berberi le arti pazienti e, per antico singolare pregiudizio, specialmente la lavorazione dei metalli, tanto che ai marabutti è vietato ogni lavoro fabbrile.

Gli arabi preferiscon l'industria della tessitura esercitata largamente in Tripoli e a Misurata, limitatamente nei paesi dell'interno dove è, per lo più, occupazione privata femminile. In Tripoli sono in azione oltre 1800 telai per la fabbricazione dei baracani in cotone (*erdé*) di cui si veston le beduine, consumati in paese, esportati in Cirenaica e Tunisia, importandosi dall'Italia il filato di cotone naturale, dall'Inghilterra il filato di cotone giallo, da Gorizia quello rosso; dei baracani in lana (holi) consumati in Tripolitania, esportati in Cirenaica, in Tunisia, in Egitto, provvedendosi ai bisogni locali della tessitura con lana del paese (perde, lavorata, anche il 70 % del suo peso) o lana inglese alla quale fa oggi concorrenza quella italiana; dei baracani in seta, nonchè di cinture, fazzoletti, stacchi per vestiti all'europea (Mostra: sezione agricoltura, industria, commercio). Nell'oasi di Misurata sono in azione circa 2000 telai per la manifattura dei baracani e dei tappeti (di questi la produzione supera le 350.000 lire annue), esportati ad Alessandria d'Egitto e in Cirenaica, ma soprattutto usati in Tripoli per adornare i muri delle sale, per cortinaggio

ai letti, per pavimenti, e nella regione di Misurata dove ogni musulmano pellegrino alla Mecca porta con sè un tappeto per la preghiera nelle moschee, insieme al rosario di legno di sandalo e al formulario dei sacrifici, dei riti, dei contrassegni, che affratella e fanatizza i musulmani della lor fede combattiva e arida, cresciuta nel deserto e battezzata nel sangue, più che un profondo senso di religione inespressa e consolatrice. E a Tripoli e Misurata non è meno attiva l'industria delle stuoie tessute col giunco degli stagni, o *smarr*, su trama di canapa che permette un'esecuzione più accurata ed elegante per varietà di colori ed espressiva regolarità di disegno, o su trama di corda di palma o di sparto — la graminacea spontanea delle pendici del Gebel, trasportata a dorso di cammello quasi quotidianamente a Tripoli, in Suk-el-Tlata (mercato del martedì), serbata nei fondaci per la scelta e la pressa a mano o idraulica, caricata in balle, costrette da cerchi di ferro bulonati, sui vapori che da Tripoli salpano per l'Inghilterra dove lo sparto è venduto direttamente alle fabbriche di carta dai 55 scellini ai 72 per tonnellata, esportandosi in media circa 30.000 tonnellate annue (Mostra: sezione agricoltura, industria, commercio). Ma l'industria locale più caratteristica è quella delle spugne che annualmente, in

MOSTRA DELLA TRIPOLITANIA — COLLEZIONE DI ARMI INDIGENE. (Ministero delle Colonie).

STRUMENTI MUSICALI IN USO A TRIPOLI.

Tripolitania e Cirenaica, quando la pesca è fortunata, rende circa 2 milioni, il quinto della produzione totale nel Mediterraneo valutata a 10 milioni, ascendendo approssimativamente quello mondiale dai 15 ai 18 milioni. Pregiate quelle della Cirenaica più di quelle della zona Ferua-Misurata, estratte dai fondi rocciosi (spugne di pietra), o pianeggianti a conglomerati di piccole pietre irregolari e scabrose (spugne di tragana), talora finissime e folte d'alghe allaccianti (spugne di bayada) che possono forare la spugna per tutto il suo spessore (spugna di fikio) diminuendone il pregio, come nella Tripolitania occidentale e assai più raramente nella Sirtica e nella Cirenaica dove sono frequenti le zimoke inferiori a tutte le altre, anche alle spugne di laspi, o di fango, fragili e grevi — le spugne si vendono a peso se pescate in Tripolitania, a pezzo, in lotti di esemplari, se della Cirenaica o dei banchi della Sirtica. Vietata in Cirenaica la pesca nella stagione estiva del 1913, fu permessa invece in Tripolitania ove rese per circa 1.200.000. lire, di cui l'87% dovuto alla pesca con lo scafandro esercitata dai greci, pericolosa ma necessaria per lo sfruttamento dei fondi rocciosi ove non può *dragare* la *gangava* (robusto sacco a rete trainato da catene), nè può esercitarsi la pesca con la fiocina. Dallo *scafo*, il battello del *colausiero* che sorveglia il maneggio dei tubi e della pompa manovrata a turno da quattro marinai, scende in mare, per una scaletta, il coraggioso palombaro che raggiunge anche i 72 metri di profondità, restando immerso da pochi minuti a mezz'ora. In un sacco a rete, sospeso al braccio, egli ripone le spugne che stacca con la mano destra, e, quando risale, queste son lasciate morire esposte al sole, per esser poi fatte macerare nell'acqua di mare, spremute, battute e tese ad asciugare in larghi festoni tra l'albero di prua e quello di poppa nei battelli-deposito che si specchian nell'acque, poco lungi dal porto, celati e adorni dalla decorazione fantastica (Mostra: sezione agricoltura, industria, commercio).

Così si aggiungono marinai greci dell'Egeo orientale o di Hydra (la piccola isola che fronteggia l'Argolide), alla multiforme popolazione di Tripoli che affolla i mercati o impigrisce sulle soglie delle case, che s'avvolta misteriosa e rapida nell'ombra delle vie od ostenta ricchezze e sfarzo nei templi di Allah, talora astuta, talora selvaggia, di dominatori o di paria, irreligiosa e calcolatrice o impulsiva e fanatica, radicata e stabile o nomade e infaticata, maestra del Corano o figlia del deserto, guerriera o pastorale, di beduini o di cammellieri.

Ma Tripoli si trasforma, si europeizza, si incivilisce. Vi sono giardini d'infanzia, una R. Scuola elementare maschile, una R. Scuola elementare femminile, un R. Istituto tecnico commerciale con annesso il corso ginnasiale e l'Osservatorio meteorologico, una R. Scuola professionale femminile araba, un Educatorio militare arabo. L'Ospedale civile Vittorio Emanuele III, rifatto e ampliato sul nucleo dell'Ospedale ottomano, funziona come un istituto completo di cura; si alzano edifici pubblici e militari; si preparano e compiono opere idrauliche di presa, di conduttura, di fognatura; sono riattate e sistemate strade urbane, si traccian nuove vie; è attiva la strada ferrata a scartamento ridotto del genio militare Tripoli-Ain Zara-Tagiura-Zanzur-Azizia, e la ferrovia Tripoli-Ain Zara; sorgono officine industriali che possono dar lavoro a centinaia di operai, che permette-

ranno l'uso di materie prime locali trattate razionalmente, che promettono un più attivo commercio così alimentato: fonderie e mulini, lavanderie e segherie, saponifici e frigoriferi, oleifici e presse per lo sparto (Mostra: sezione beneficenza sanità insegnamento; sezione comune alla Tripolitania e alla Cirenaica: opere pubbliche).

Alla stazione centrale telefonica militare di Tripoli son collegate 55 stazioni, oltre la centrale civile che permette corrispondere con altre 22: una linea di 1400 Km. che trasmette 60000 telegrammi al mese; il 14 ottobre 1911 la Stazione radiotelegrafica al Forte del Molo iniziò le comunicazioni con la « Benedetto Brin ».

E altre stazioni radiotelegrafiche son nei centri minori della Tripolitania, talune someggiate su cammelli; e sorgono riattati o costrutti a nuovo edifici pel Comando. per uffici, per alloggiamenti, per colombaie militari, per ambulatori, per serbatoi. Misurata marittima è una città affatto nuova; Homs avrà una cinta di sicurezza di 2500 metri, alta 4 metri, con 6 porte, mentre quella di Tripoli dal mare a sud ovest della città, al mare presso Bu-Setta, munita di 10 cancelli, di corpi di guardia e casermette, raggiungerà uno sviluppo di 11 chilometri; Jeffren è a capo di due strade che la uniscono alla carrozzabile Gariàn-Nalut; il tronco stradale Azizia-Bugheilan-Nalut è scavato nella roccia, ha massicciate, muri di sostegno, ponticelli, cunette; nelle regioni di Tripoli, Homs, Misurata, Zuara alle prime frettolose operazioni idrauliche di escavazione, approfondimento, spurgo, trivellazione, susseguiron lavori organizzati e sistemati di estrazioni a vapore, condutture, abbeveratoi, serbatoi. Si drizzan nuovi fari e fanali; si istituiscon mareografi e pluviografi; si compion lavori geodetici per procedere a regolari rilievi; si attuan lavori di escavazione, di ampliamento, di sistemazione dei porti (Mostra: sezione comune alla Tripolitania e alla Cirenaica). E l'opera civile non poteva più gagliardamente coadiuvare la fortunata azione militare se, di questi giorni, Egon Rágóczy, nella massima rivista geografica del mondo, non esitò a dichiarare che, come avvenne per i porti di Algeri e di Tunisi, continuandosi l'opera felicemente iniziata, i porti di Macabez, Tripoli, Homs, Misurata, e quelli di Bengasi, Derna, Tobruc, sono chiamati ad avere fra qualche tempo un'importanza notevole.

* * *

Tuttavia in Cirenaica i lavori non sono, necessariamente, altrettanto progrediti; nè la vita civile così stabilmente e progressivamente radicata. E come non fu ancora possibile iniziare il lavoro di triangolazione se non nei dintorni di Bengasi (Mostra: sezione studi coloniali), benchè già eseguita la livellazione geometrica di precisione anche a Derna, determinata la latitudine, fissata la declinazione magnetica — così nei tre mesi che prece-

MOSTRA DELLA TRIPOLITANIA. (Ministero delle Colonie

MONTAGNETTA DI SALE SULLA BANCHINA DI BENGASI.

dettero il periodo di avanzamento militare su Msus e Zedabia, in territori poco noti e malsicuri per l'istintiva diffidenza indigena caratteristica dell'arabo e del musulmano, non fu possibile raccogliere materiali illustrativi così abbondanti come per la mostra coloniale della Tripolitania dove, oltre grafici, disegni, diagrammi, fotografie, si espongono ricchi campionari di prodotti agricoli e industriali di importazione e di esportazione, collezioni di gioielli, oggetti d'uso comune, attrezzi da lavoro, armi, oggetti di vestiario, strumenti musicali e da giuoco, strumenti e farmachi della chirurgia e medicina indigena Mostra del Ministero delle Colonie).

E si riproduce nella realtà la vita indigena per mezzo di modelli in gesso e in legno, ad esempio di fondùk, di case troglotitiche, di pozzo arabo, di frantoio per olive, di camera da letto araba,

BENGASI - LE LAGUNE DELLE SALINE.

di macina per orzo, o per mezzo di *mannequins* che rappresentano i tipi più caratteristici, il capo arabo, il notabile sudanese, la donna araba, la donna ebrea, il notabile ebreo, facendo eseguire le teste da uno scultore sul modello di fotografie fornite dall'ufficio politico, e, acquistati gli abiti dietro indicazioni indigene scrupolosamente vagliate, foggiandoli sul corpo con perfetta fedeltà all'imagine viva; così che la sezione etnografica, che dovette esser la più difficile e dispendiosa a comporre, in confronto alle sezioni Sanità Beneficenza Insegnamento, Agricoltura Industria Commercio, ed Archeologia, è la più caratteristica e suggestiva, benchè il tentativo di collezioni regionali, di Ghadàmes al confine di NO, all'incrocio delle grandi vie carovaniere al Sudàn occidentale e centrale, di Misurata zona ricca e industriosa, di Fassato e Zintan sezioni aspre e appartate, di Zavia attiva pel commercio israelita, di Nalut all'estremità occidentale del Gebel, di Azizia territorio di nomadi, del Gariàn paese agricolo, e di Zuara, di Tarhuna, di Homs — non permetta necessariamente immediate individuazioni.

Fertile e ricca un tempo, se non quanto appare dagli scrittori greci che riferirono a tutto il paese quello che era da riferirsi soltanto a qualche sua valle, certo assai più che al presente, come appare dalla gloriosa storia della Pentapoli dei Tolomei (323 a. C. - 96 d. C. Berenice o Hesperides dei Greci, presso l'odierna Bengasi; Arsinoe; Tanchira oggi Tocra; Tolemais, il porto di Barca presso l'odierna Tolmita; Apollonia, il porto di Cirene) — la Cirenaica ha oggi due soli centri urbani notevoli, e poche altre località stabilmente abitate, essendo l'altipiano mutevole patria di tribù seminomadi che si spostano per ragioni di pascolo e di agricoltura, con ritmo sempre uguale di migrazioni circoscritte e continue.

La limitatezza del cammino, la periodicità dell'esiguo spostamento non permisero alle tribù nomadi l'assimilazione di forme etniche caratteristiche e molteplici suscitate dal variabile contatto improvviso con altri popoli; e, d'altra parte, l'abitudine di questo mutamento creò la necessità di usi e costumi affatto primitivi, da guerrieri e da predoni, con rapida vicenda di agguati e di difese, di fughe e di appostamenti, sotto le tende o in marcia. E nulla di più strano, non senza bellezza di contrasto, di questo accamparsi di nomadi sotto le tende tessute di pelo di cammello o di capra, o fatte di stracci, con povero arredamento di stuoie e terrecotte, di pentole e piatti, di ceste e otri in metallo, in legno, in filamento di palma (Mostra: sezione etnografica); e giù, verso il mare, tutto un mondo ruinato di fasto e di grandezza, i resti preziosi dell'arte greca, le dissepolte costruzioni romane mutilate: Cirene, Tolemaide e Barca; l'acropoli della città dai troni d'oro, la strada pavimentata di Batto, i templi, il « Porticus Caesaris »; l'agorà, le cisterne, la basilica cristiana; e avanzi di mura ciclopiche nella triste piana delle sabbie; la delicata perfezione giovanile di Afrodite anadiomene (statua trovata a Cirene), la vigile pacata bellezza dominatrice di Pallade corinzia (testa trovata a Cirene) e il mirabile impeto di una Vittoria senz'ali (statua trovata a Cirene; Mostra: sezione archeologica).

MOSTRA DELLA CIRENAICA.
CALCO DELLA VENERE ANADIOMENE DI CIRENE.
(Fot. Sciutto).

Ma la vita accenna a rifluire su queste terre, ed esse appaion ricongiungersi ancora una volta alla civiltà europea come nell'età greca e romana, o in più lontani tempi, forse prima di ogni storia, se quelle tavole di pietra, dette in celtico *dolmen*, per lo più circondate da circoli o recinti quadrangolari di pietre, sepolcreti o monumenti commemorativi così noti in Europa e frequenti nelle regioni abitate dai Bèrberi, possono legittimare l'induzione di un antichissimo legame tra i popoli d'Europa e quelli dell'Africa settentrionale.

TAMERICI E CANNE A MAGALLÀI (ERITREA).

I POZZI E GLI ABBEVERATOI DI AFTA (ERITREA).

PICCOLE TERRAZZE DI SALI PRESSO LA SPONDA SETTENTRIONALE DEL BADDA (ERITREA).

TAMERICI E PIANTE DELLA SETA PRESSO LO SBOCCO DEL DARIGAL (ERITREA).

TIPI DI BOVINI DELL'ERITREA: BOVE TIGRAI.

Nel 1908 la missione dell'Jto (« Jevish Territorial Organization »), compiuta la traversata da Derna a Bengasi, malgrado la singolare produttività della valle inferiore del Derna, si pronunciò sfavorevolmente sull'opportunità di fondare in Cirenaica una colonia di ebrei poveri, per la mancanza d'acqua superficiale dovuta alla scarsa precipitazione atmosferica che a Bengasi raggiunge il valore annuo di 250-300 millimetri, inferiore anche a quello di Tripoli oscillante fra i 400 e i 450 mm., e dovuta, forse, secondo un'ipotesi recente, all'intensificazione del processo di laterizzazione per cui sarebbe venuta meno l'argilla, la quale, agendo come uno strato impermeabile, impedisce alle acque di scomparire nel sottosuolo, serbandole, coll' « humus », alla superficie. E certamente l'avvenire agricolo della Cirenaica, perciò anche industriale e commerciale, dipende soprattutto dall'utilizzazione delle acque latenti, dalla irrigazione del sottosuolo, da opere idrauliche quali serbatoi, serre montane, bacini idrici di riserva — essendo la precipitazione limitata quasi esclusivamente ai mesi invernali — da tutto un sistema di lavori di allacciamento e intensificazione di acque quali quelli già iniziati a Bengasi e nei dintorni per utilizzare le sorgive di acqua più importanti e rendere potabile quella del Fueihat, nonchè a Tobruc che ha un servizio di rifornimento d'acqua potabile, cisterne, distillatore, frigorifero (Mostra: sezione comune alla Tripolitania e alla Cirenaica, opere pubbliche). Nè si prefissero altro scopo gli Arabi, conquistatori della Cirenaica nel 647, che trasformarono i sistemi irrigatori di questa terra di antica produzione uniforme, propria dei paesi aridi, quella dei cereali — orzo, grano, granoturco, miglio — che esporta in parte (orzo), come esporta lana burro, miele (Mostra: sezione agricoltura, industria, commercio), gravitando necessariamente su Bengasi, il suo principale porto, perchè le pareti precipiti della costa nord-est non offrono sbocchi verso l'Egitto e l'Egeo, com'ebbe a scrivere l'Hildebrandt. Paralizzato il commercio recentemente, allo scoppiare delle ostilità che fecero divampare il brigantaggio devastatore nell'interno, esso va ora alimentandosi dell'accresciuta importazione, non senza promessa di esportazione più larga per le facilitate comunicazioni su strade carrozzabili, carreggiabili e ferrate (Mostra: sezione comune alla Tripolitania e alla Cirenaica, opere pubbliche). E quando sarà trasformata, secondo le proposte di una commissione di tecnici inviata sul luogo, la salina della Giuliana presso Bengasi, come quella di Mellaha presso Tripoli, in uno stabilimento salifero moderno (potrà accadere in tre o quatrro anni), potendone trarre così un prodotto più che 20 volte maggiore di quello del 1912 valutato a 1000 tonnellate; e con metodi più razionali si sfrutteranno le saline di Tas el Tin in territorio di Derna, di Sidi Hsein presso Bengasi (così Umul Tibin presso Misurata, Umul Ferrex presso Zuara) e si riattiverà quella di Tobruc — l'esportazione potrà esser notevole, e non sarà necessario importar dall'Italia neppure il sale raffinato fornito dal Monopolio che anche fornisce tabacchi svariati, malgrado la produzione della Manifattura di Tripoli quasi sufficiente al consumo indigeno (Mostra: sezione agricoltura, industria, commercio).

Così non sarà difficile aggrandire e organizzare l'industria delle pelli che è in Cirenaica affatto locale e privata, ristretta al consumo indigeno, come ogni altra industria di ricamo, di oreficeria, di filatura e tessitura — anche quella delle stuoie

TIPI DI BOVINI DELL'ERITREA: BOVE AMHARA.

che potrebbero far concorrenza vittoriosa alle stuoie di Misurata, diverse di fattura e disegno, e, a detta degli indigeni, meno resistenti; e quella dei lavori in creta, della quale son giacimenti a Sidi Hsein e alla Giuliana, e dei lavori in legno di cui fornisce qualità svariate la Cirenaica, dal « Pinus maritima » esportato un tempo in Tunisia per sostegno alla vite, all'« Arbatus mudo » (corbezzolo), al « Pinus Picea » (Mostra: sezione agricoltura, industria, commercio).

DROMEDARIO ERITREO.

Infatti, se nel 1912 si esportarono da Tripoli (prodotte nella regione o affluite dall'Africa centrale) per circa 824.000 lire di pelli grezze bovine (la massima parte in Francia e in Italia), per circa 70.000 lire di pelli grezze ovine e caprine, per circa 217.000 lire di pelli diverse, specialmente di cammello (pelli di cammello si esportano in Tunisia), oltre circa 700.000 lire di pelli caprine a mezza concia, provenienti dal Sudàn; mentre la produzione della Cirenaica fu ed è senza paragone inferiore — è pur certo, però, che le pelli della Cirenaica inviate alla R. Stazione sperimentale per l'industria delle pelli in Napoli, incaricata di saggi e ricerche dal Ministero delle Colonie, fecero buonissima prova, ed anzi apparvero quelle bovine migliori delle similari di Tripolitania per fibra e sostanza, e quelle di cammello per forma e superficie meno intaccata (Mostra: sezione comune alla Tripolitania e alla Cirenaica).

Ma forse prima di sistemare e organizzare, si dovrà non poco vincere la natura stessa degli indigeni indolente e mutabile, e accelerar la vita cittadina che l'elemento israelita industrioso e tenace non sollecita e punge.

Il genio pratico dell'Arabo è soprattutto quello del nomadismo e della guerra, di una religione superstiziosa e fanatica. Preferisce le armi agli attrezzi da lavoro, e le abbellisce di intarsi e rabeschi, di ceselli e scritture. Mobilissimo e avido, costringe la vita della giornata nei divieti e gli imperativi del Profeta, e cinque volte al giorno si volge allo stesso punto verso il santo Hegiâz. Così la sua musica sul ghembri (a corda) o il danga (tamburo), sul nagra (zampogna) o il gheta (flauto), è una « melodia vertiginosa » che ritorna infaticata su se stessa. Non conosce l'accordo armonico, il pieno ritmo della vita, la coordinata e fattiva esperienza del lavoro.

* * *

Lo stesso senso del colore, vivace ma non stridente; la stessa passione del disegno geometrico

schematizzato; la stessa partecipazione pigra alle industrie e ai commerci nell'Abissino che rifuse col dominatore semita, apprendendone anche la lingua (il *gheez* ora lingua liturgica), il primitivo fondo etnico camita, forse già nel secondo millennio avanti Cristo, disteso dalle Canarie all'Etiopia, fica e religiosa — non sono lievi, negli usi e costumi, a tacere dei gruppi sporadici dell'elemento somalo e delle infiltrazioni dei Galla con influsso sudanese, i comuni influssi arabici.

Nè l'indagine geologica e paleografica contraddice sostanzialmente alla credenza degli abitanti

INGRESSO ALLE ABITAZIONI D'UN NOTABILE DEL SERAE (ERITREA).

E malgrado la varietà antitetica di paesaggio, di produzione, di clima della terra che fu chiamata Eritrea pel decreto del primo gennaio 1890 e comprende la parte settentrionale dell'altipiano etiopico, le sue pendici orientali, la zona marittima di Massaua e l'arida zona montuosa della Dancàlia, a levante della fossa dancàli (presso il *Piano del Sale* è la massima depressione africana, 170 m. sotto il livello del mare); malgrado la varietà etnogra- della sponda meridionale del Mar Rosso che narrano essere state un tempo l'Abissinia e l'Arabia un solo paese che un cataclisma tellurico separò interponendo il Mar Rosso, il mare più salato, più denso e più caldo del mondo, di cui sarebbe antecedenza il « lacus Arabicus » supposto da Arturo Issel il quale pensò che l'irrompere delle acque attraverso lo stretto dagli Arabi chiamato *del Pentimento,* abbia, al principio dell'età quaternaria,

SCHELETRI DI CAPANNE BILENE NEL VILLAGGIO DI ONA (ERITREA).

UN ANGOLO DEL MERCATO DI ASMARA.

sollevato il livello del Mare Eritreo ad un'altezza superiore di molto alla presente, come provano le scogliere coralline a più di 60 metri sul mare.

La leggenda, però, dice essere accaduta la separazione al tempo di Maometto, forse perchè realmente l'islamismo spezzò all'improvviso il legame fra l'Abissinia e l'Arabia cementato dalle frequenti migrazioni semitiche, fra cui quella degli Habasciat dello Jemen occidentale, che fondano, probabilmente nel VII sec. a. C., il regno del Tigrè di cui Axùm ci ha conservato ampie rovine (Mostra: sezione archeologica), appartenenti a quelle popolazioni sud-arabiche cui è dovuta la civiltà minea del secondo millennio a. C., che si valevan di un alfabeto speciale in cui sono trascritte ben duemila iscrizioni a noi pervenute (sono sud-arabiche le iscrizioni trovate a Jesà, presso Adua, risalenti al VII-V sec. a. C.) e portavan l'incenso, attraverso lunghe a faticose vie carovaniere, al paese dei Filistei, a Gaza, tentando verso mezzogiorno, su otri gonfiati, il passaggio del Mar Rosso, e spingendosi lungo la costa dell'Africa orientale e sino alle rive, forse, dell'Africa australe.

MOSTRA DELLA SOMALIA — LANCE, PELLI, CORNA DELLA COLLEZIONE PIANA.

Ancor dall'Arabia vennero le migrazioni islamiche iniziate già nel primo secolo dell' Egira, quando gli Ommiadi si impossessavano dell'arcipelago corallino di Dahalach, fronteggiante Massaua; e, mentre nel sec. VI l'Abissinia era veramente un' « isola cristiana nell'oceano islamico », e nel secolo XVI erano in gran parte cristiane le popolazioni dell'altipiano che sulla via Axùm-Bacla-Nagràn-Suakin, vigilata dai Dafla, andavano in pellegrinaggio a Gerusalemme — sul finire del sec. XVIII non poche tribù si convertono alla religione di Maometto che conta ora 160.000 seguaci, benchè così vivo ancora il ricordo cristiano che i Bidel del Barka, popolazione maomettana che parla lingua tigrina, non invocano Allah, ma Gesù Cristo.

Il cristianesimo ne conta forse 100.000, quasi tutti copti, oltre 7000 cattolici intorno a Cheren e Saganeiti e poche centinaia di protestanti conquistati fra i Mensa e nei dintorni dell'Asmara dalle missioni svedesi (Mostra della Missione Svedese); ed essendo per lo più formalistico e angusto, non alimenta del proprio spirito la vita del popolo, ma la inaridisce e la induce a sostare impigliata nella ritualità e nel pregiudizio, come quello che non consente in arte di rappresentar di profilo se non gli Ebrei e gli spiriti maligni, così che son goffe e assolutamente brutte le figurazioni pittoriche degli Abissini del nostro tempo, che non conoscon la prospettiva, mentre nel secolo XVI le pergamene recavan miniature discrete (Mostra).

Arabi puri come i Rasceida nella zona costiera settentrionale; o puri camiti come i Cunama e i Baria, come gli Agau e i Dancali; o razze miste come gli Abissini e i Mensa — le popolazioni dell'Eritrea son nomadi o sedentarie, a seconda della regione nativa, agraria o di pascolo (Mostra: fotografie). Gli Abissini, che rappresentano un terzo della popolazione complessiva la quale ascende a poco più di 300.000 abitanti su 119.000 Km²

(la superficie non uguaglia quella dell'Italia peninsulare), sono generalmente sedentari e si riconoscono nell'Acchelè Guzài e nell'Hamasèn per i « grandi *hüdmò* a pianta quadrangolare e a tetto terrazzato » ; nel Seraè per gli *agdò*, rotondi, che sono, come gli *hüdmò*, vere e proprie case affatto diverse dai tipici *tucùl* capanne cilindriche a tetto conico, che costituiscono il mercato il quale sorge instabile presso i villaggi indigeni e presso le abitazioni europee come nella capitale, dove il mercato divide l'Asmara europea dalla vecchia Asmara o Asmara indigena e conta 2500 ab. sul totale di circa 10.000 (Mostra : villaggio eritreo).

Nelle parti più basse vi son villaggi formati di capanne intrecciate di giunchi con una sola apertura all'esterno e quattro all'interno ; nelle montagne del Simen non si vedon che capanne circolari di paglia cinte da siepe ; nella pianura montana a nord di Massaua le capanne hanno i tetti che forman generalmente una linea sola col pendìo del monte ; e nelle regioni più aspre sono frequenti le abitazioni nelle caverne. Anche le piccole chiese son povere e nude, vere e proprie capanne all'ombra di un grande albero al quale sono appese due pietre sonore da percuoter col battaglio, perchè non v'è campanile ; ma per annunziar l'ora delle preghiere mattutine bastano i galli che a tale scopo soglion tenersi nel recinto sacro.

UN SOTTOCAPO DELLE BANDE DELLO SCIMEZÀNA IN ABITO DA GUERRA E DA « FANTASIA ».

ASMÀC ARÈ AGA, CAPO DELLE BANDE DELLO SCIMEZÀNA, IN ABITO DA GUERRA.

Varia la formazione geologica delle diverse zone — è conseguentemente assai varia anche la produzione ; e benchè si vanti l'Abissino perchè possiede l'aratro (Mostra), un'asta di legno con infissi due denti perpendicolari rivestiti di ferro, e col timone pei buoi, è certo che l'agricoltura non gli è fonte di ricchezza, soprattutto perchè è primitiva la tecnica. Nella regione agraria del bassopiano, ad altitudini che non oltrepassano i 1800 m., la produzione della dura, e nella regione agraria dell'altipiano la produzione dell'orzo e del frumento, bastano appena al consumo locale ; e ben minore importanza ha la coltivazione del lino e dei legumi nell'altopiano, e quella del granoturco e dei fagioli nel bassopiano. Ma forse ne potrà acquistare la coltivazione del cotone già tentata dagli indigeni nel declivio occidentale, dagli italiani presso Agordat, nelle valli del Barca, del Gasc e del Setit ; e quella del tabacco coltivato a Cheren — come promettono uno sfruttamento industriale notevole i gessi saccaroidi che orlano il Piano del Sale e il L. d'Assal e i travertini lungo corsi d'acqua temporanei, se non i filoni auriferi nel bacino dell'Anseba e del Marèb e nell'alto Ueri affluente

del Tacazzè (Mostra: sezione servizio agrario sperimentale).

Son frequenti i boschi di mangrovie lungo la costa, gli oliveti nelle *rore* degli Habâb, i boschi di euforbie nell'alto Barca e nel Marèb, le acace nella bassa Dancàlia, il gigantesco *baobàb*, il tamarindo e il sicomoro nei letti dei fiumi temporanei che solcano il pendio sudanese; ma, specialmente verso occidente, nel declivio sudanese, prevale la steppa cui arride qualche rara palma *dum* — e un avvenire agricolo della colonia non sarà possibile che con l'utilizzazione delle acque del sottosuolo e l'adozione dei più convenienti sistemi di irrigazione.

IL VILLAGGIO BILENO DI ONA VICINO A CHEREN.

Così l'avvenire commerciale della colonia sarà garantito da opere stradali e lavori portuali quali quelli in corso a Massaua, il porto naturale dell'Eritrea e delle regioni interne dell'altipiano bagnate dal Tacazzè, dal Nilo Azzurro e dai grandi laghi abissini, sino dagli antichi tempi dell'impero axumita. E se ora, complessivamente, il commercio annuo si avvicina ai 30 milioni, la rete delle comunicazioni carovaniere allacciate alle ferrovie di penetrazione quale quella Massaua-Asmara, facilitando gli scambi, non potrà che aumentarlo; e non poco vantaggio ne verrà all'Italia e alla colonia se, oltre le pelli bovine (ricche le mandre dei Mensa e dei Maria), ovine e caprine (numerosi i greggi dei Beni Amer: caratteristica la pecora senza lana), si dirigeranno ai porti italiani anche le perle di Dáhalak (prodotto annuo di quattro milioni di lire) che cercan la via dell'India, la madreperla che è inviata quasi tutta a Trieste, e la cera che raggiunge altri porti europei.

*
* *

Nemico eterno dell'europeo, il somalo ha resistito a lungo ad ogni penetrazione. Le sue *ganum*, le sue frecce avvelenate di *nabaio*, espresso dall'*Antiaris toxicaria*, hanno fermato nella boscaglia non pochi esploratori, già altra volta vittoriosi d'ogni insidia d'uomini e di suolo, come Antonio Cecchi atterrato con dieci compagni in una partita di caccia presso Lafolè, sul basso Uebi Scebeli. E la terra dei Somali è rimasta ancora in gran parte ignota, come prova la scarsissima conoscenza scientifica che noi abbiamo della nostra Somalia settentrionale e di gran parte della Somalia meridionale cui fu esteso un tempo impropriamente il nome di Benàdir, che spetta soltanto alla regione costiera, fra Itala e Brava.

Vasta più di una volta e un terzo l'Italia, con una popolazione quasi uguale a quella della provincia di Sassari, la Somalia italiana è stata effettivamente occupata tutta solo alla fine dello scorso aprile, quando il governatore De Martino con due centurie di ascari e una banda indigena prese

possesso delle terre settentrionali, sulla destra del medio Uebi Scebeli, presso il confine coll'Ogadèn abissino. Più vivo, quindi, il bisogno di una mostra della Somalia che dia conto sommario di ciò che è e di ciò che può essere quel paese.

Grandi difese d'elefante, un'enorme testa d'ippopotamo, corni di rinoceronte bicorne che esportati in India daranno tazze pregiate; pelli disseccate di bue (*magardibi*) che cercan da qualche anno i mercati d'Italia; coperte, stole, manicotti in pelle di *digdig*; penne di struzzo, « ai-

I GRANAI ABISSINI (GOFÒ).

grettes » di airone, cotone indigeno (*sufi*) dell'azienda sperimentale di Genale — fanno sostare il visitatore. E suggestivo, perchè ha il colore e la forma, il villaggio somalo presso una fiumana (forse il Giuba, forse il Fiume dei Leopardi), che sembra dare uno sfondo di paesaggio alle imagini suscitate dalle cose.

Ecco la collezione etnografica che il capitano Giovanni Piazza raccolse specialmente fra i Tunnu, presso Brava: il *top* o *futa*, l'azzurro vestito drappeggiato con fascia d'amaranto; un berrettino ricamato; i sandali in pelle di giraffa; una lagia, l'antica collana che il padre cingeva, presso i Tunnu, alla figliuola, quando acconsentiva alle sue nozze; una borsa d'argento con la leggenda: « Non è altro Dio che Allah, e Maometto è il suo profeta », infallibile contro il malocchio e la stregoneria, come il *dijir conod* o cintura di pelle bulinata che orla talvolta l'orecchio. Qui il *min kuhl*, la boccetta preziosa alle beduine che si dipingono con antimonio le ciglia; accanto il vaso di terracotta con cui le somale impregnan le vesti di profumi; e un *aron*, un vaso di fibra vegetale con coperchio adorno di conchiglie, per serbare il latte, e asciugamani di fibra vegetale, e noci di cocco che servon da bicchieri. Là grossi campani da cammello e una pelle di *ghepardo* (*ghepardo guttata*) che in Somalia viene anche addomesticato; un *bonduk*, il vecchio fucile arabo usato solo nelle fantasie, pugnali o *billao*, archi (*ganso*) e frecce usate tuttora per la caccia, e scudi in pelle d'ippopotamo.

Vi componete a modo vostro quella vita e quei luoghi, con poche determinazioni geografiche e una folla strana e diversa nel dibatter quotidiano dei piccoli commerci, nelle lunghe soste indolenti della ritualità islamica. E pensate ai liberti della Goscia (sulla sinistra del basso Giuba) che, abolita la schiavitù, si affrettarono ad affidare a schiavi il loro lavoro, come se non fosse possibile, in una improvvisazione troppo brusca, ordinare la vita senza una gerarchia di schiavi, poichè gli schiavi hanno alla lor volta altri schiavi.

MOSTRA MILITARE COLONIALE.
MEHARISTA (SCULTORE BISCARRA).

* * *

E vero: l'ora affretta — e lo stridore lacerante della sirena par già sospeso nell'aria. Alla « Mostra Militare » vedete i cannoni che tuonarono a Psitos, e in sommari intensivi, in tabelle numeriche, i quozienti di mortalità nella guerra di Libia.

E vero: c'è bisogno d'aria. Scendete la gradinata ai piedi della torre di Galata, e nel vibrare del più luminoso crepuscolo, davanti al castello turrito dei Cavalieri di Rodi (Mostra Coloniale), è il palazzo di Gòndar, l'antica città abissina (Mostra dell'Agenzia Commerciale italiana in Gòndar), è la Moschea Araba con la cupola bianca e il minareto che vi ricorda la Martorana di Palermo.

Più lontano, oltre il simulacro grandioso della « Giulio Cesare » (Mostra della Marina), è la Mostra italo-americana e, nel palazzo del Museo di Storia naturale, la Mostra delle antiche colonie genovesi: il passato glorioso ricostrutto con paziente evocazione; l'avvenire tracciato con segno di promessa. Tornate sui vostri passi, nel sonar d'acque di una fontana inesauribile, cinta di verde — e ancora vi riafferra una visione d'arte, di statue bianche, linee di bellezza, nell'ultima luce.

Paolo Revelli.

FECHER-GHIMB O CASTELLO DELLA PACE IN GONDAR.
(R. Agenzia Commerciale dell'Asmara).

CRONACHETTA ARTISTICA.

RECENTI SCAVI E TRACCIE DI CIVILTA' EGIZIANA NELLA REGIONE DI MEROE.

Pare che i deserti della Nubia, a oriente del Nilo, segnatamente la regione dell' Etbai, siano stati in età remotissima la sede di una precoce civiltà, anteriore a quella delle Piramidi. Gli Ababdeh e i Bisciarin fabbricano ancora oggi i loro utensili di cucina con pietre del paese, specie di steatite o pietra ollaria, assai resistente al fuoco. Per i pezzi più fini, si adoperava una specie di serpentina metamorfica durissima, e vasi di questa qualità e provenienza si trovano, a fianco di vecchie selci, nelle tombe degli antichi Faraoni.

Lo Schweinfurth[1] opinò che gl'indigeni della Nubia orientale, ora decaduti, ebbero gran parte nella occupazione della valle del Nilo in quell'epoca, in cui, pel suo corso tortuoso e incerto a cagione dei molti stagni e della folta vegetazione delle sue rive, il Nilo inferiore somigliava al Nilo Azzurro del Sennaar, il quale scorre tra i monti dell'Abissinia e la sua confluenza di Kartum.

In quell' epoca il Basso Egitto doveva essere una sola immensa palude, che dalla prima cateratta sino al Delta, ancora incolto, dovea presentare un labirinto di corsi d'acqua, la cui direzione e importanza mutava da una stagione all'altra, secondo l'altezza delle piene o la durata della siccità, e traverso a quel labirinto era impossibile individuare il canale maestro del fiume. Masse estese di papiri e d'altre piante acquatiche, rapidamente formandosi sui fondi melmosi abbandonati dalle acque, ostruivano alla successiva piena il passaggio al fiotto crescente, e l' obbligavano perciò a deviare scavandosi un altro letto, mentre sugl'isolotti e sulle rive, lambite dall'innondazione, i folti alberi ramificavano intrecciando boscaglie impenetrabili, asilo di uccelli e di animali selvaggi. Non era in regione siffatta che poteva avere i suoi inizi una gente civile.

IL DEFUSA VISTO DA SUD.

Gli elementi di tale civiltà dovevano quindi essersi formati al di fuori, in mezzo a spazi di facile percorso, dove i raggruppamenti umani fossero resi facili e frequenti. Ora le regioni all'est del Nilo, per quanto aride in massima parte, offrivano tuttavia dei luoghi di riunione e di transito, e fu là, suppone lo Schweinfurth, che si svolsero i primi avvenimenti, i quali prelusero alla messa in valore della valle inferiore del gran fiume.

Vero è, che il contrasto odierno tra la fertilità delle feconde campagne rivierasche del Nilo e le solitudini orientali, calve e sassose, appena interrotte da poche tende di beduini, fa apparire l'ipotesi dello Schweinfurth affatto fantastica e quasi ridicola; ma per il geografo è tutt'altro che inverosimile. Non è improbabile che il Nilo, come tutti

(1) *De l'origine des Egyptiens* (nel Bull. de la Soc. Khédiviale de Géographie, 4.e Série, n. 12).

gli altri fiumi storici, dovette essere nelle prime età e pei primi viventi una corrente temuta e da loro sfuggita per le febbri miasmatiche e soltanto i più valorosi avranno osato di affrontarne le vicinanze. Nelle epoche della preistoria e della protostoria il gran fiume egiziano dovette essere poco diverso di quel che sono ancora oggi i grandi fiumi dell'America tropicale, come l'Atrato, il Magdalena e il Fiume delle Amazzoni; e la leggenda delle « piaghe d'Egitto », tramandataci dal Pentateuco, non dev'essere che un'eco lontana delle numerose sofferenze contro le quali dovettero lottare i primi coloni, i quali si stanziarono sulle sue mutevoli e pantanose rive e sulle isole emergenti dopo il calare delle innondazioni.

Nulla di azzardato perciò noi vediamo nell'ipotesi dello Schweinfurth, il quale afferma che pionieri della civiltà in codesta regione dovettero essere le popolazioni nomadi, accampatesi nelle aride piegature del suolo, che si distende tra il Nilo e il Mare Eritreo; ed è del pari ragionevole l'ipotesi che questi nomadi venissero dalla vicina penisola arabica nella Nubia in età anteriori a quelle, che ci segnalano le dinastie faraoniche già prosperose, quando potevano ammassare nei loro granai gli opimi raccolti conquistati dal « rosso lavoratore » dopo lunghi secoli di peripezie e di dolorose esperienze. Trasferendosi verso la valle del fiume o nelle sue vicinanze, quei nomadi pastori obbedivano alla forza d'attrazione dei pingui pascoli, periodicamente irrigati dalle acque delle innondazioni annuali, attratti anche dalle folte foreste, che ombreggiavano le rive del fiume, ricche di cacciagione. Ai pastori e ai cacciatori seguirono poscia i coltivatori del suolo e così dalla mescolanza di varie ed eterogenee genti si formò quel popolo egiziano, che, fissatosi al suolo compensatore delle sue fatiche, ivi foggiò, nell'evolvere dei secoli, la sua caratteristica civiltà.

CARTA DELLA NUBIA, DELLA REGIONE DI MEROE E DEL SUDAN EGIZIANO.

Ma quante centinaia o forse migliaia di secoli occorsero, prima che la nuova razza, determinata dall'ambiente speciale della vallata del Nilo, prendesse caratteri duraturi? Chi sa quanta e quale successione di sforzi, spesso infruttuosi, per imparare le arti del drenaggio, dell'irrigazione e della rotazione delle colture, misurate matematicamente col ritmo degli astri, per tesoreggiare le condizioni di un suolo ineguale, spugnoso, tutto interrotto da paludi e da frane, per risolvere ad un tempo due problemi in apparenza antitetici: quello di proteggere, cioè, dalle piene le dimore degli uomini e degli animali e di provvedere ad un tempo perchè più diffusa si estendesse pei solchi artificiali la preziosa linfa a irrigare i campi e i giardini!

Le ipotesi sovr'accennate vennero testè confortate dalle scoperte degli archeologi americani, che fecero campo di loro ricerche speciali l'alta valle del Nilo.

La spedizione nord-americana dell'Università di Harward (Boston) essendosi proposto, oltre al fine di scoprire oggetti d'arte, anche quello di contribuire alla più esatta conoscenza dell'antica storia dell'Egitto, ebbe recentemente una fortuna insperata. Essa pensò avvedutamente a non met-

tersi in gara con tanti altri ricercatori, che ormai frugarono il Delta e il Medio Egitto in ogni punto. Essa pensò, che il territorio della valle del Nilo da Halfa a Meroe, che già appartenne ai Faraoni al tempo del Medio Impero, dovesse offrire una zona utile a scavi archeologici. Una precedente commissione, infatti, vi aveva riconosciuto avanzi di fortezze e di templi egiziani e statue di Faraoni e geroglifici di loro decreti e vi aveva trovato le traccie di una razza e di una civiltà indigena, chiamata il gruppo C Nubiano, il quale avrebbe fiorito tra i due periodi del Vecchio e Nuovo Impero.

FONDAMENTA O PARETI DI SOSTEGNO DI UN EDIFIZIO SOTTOSTANTE A UN CIMITERO.

Invitata a visitare i lavori del sig. Welcome a Gebel-Moya nell'estremo sud del Sennaar, la nuova commissione ebbe l'opportunità di un viaggio di ricognizione attraverso la valle da Halfa a Meroe.

Già il Lepsius, che aveva visitato Kermah il 20 giugno 1844, s'era formato l'opinione che quella fosse stata la residenza di un antichissimo impero. Descriveva egli alcuni anelli di pietra, che ora la commissione americana esaminò attentamente, e sono, essa dice, la forma caratteristica delle tombe di quel gruppo Nubiano C. Potè visitare anche Sêsi, di fronte a Delgo, che il prof. Breasted nel 1907 identificò con Gem-Atom, la capitale meridionale di re Amenofi IV della XVIII Dinastia.

Nel Bollettino del Museo di Belle Arti di Boston la commissione racconta come le sue scoperte siano state, al pari di tante altre, fortuite. Giunta l'8 febbraio a Meroe, capoluogo della provincia di Dongola, con 30 operai egiziani, si diresse verso Abu Hammed e di qui, seguendo la corrente del Nilo, arrivò a Kermah. Jackson pascià avvertì la missione che Kermah era l'estremo limite meridionale del bacino d'irrigazione, onde occorreva procedere agli scavi senza indugio, se non volevano trovarsi più tardi costretti a fuggire la piena. Scorsero settimane d'inutili tentativi; il terreno ingrato non dava che informi cocci d'utensili, quando inopinatamente gli archeologi americani ebbero la gioia di scoprire un mirabile giacimento di reliquie interessanti dell'antica civiltà nubiana dell'epoca degl'Hyksos, conservati incredibilmente bene ». Erano la testimonianza di una razza, che per la prima volta si rivelava agl'instancabili investigatori delle età trapassate: letti di legno con graticci e gambe incise imitando quelle di toro, al-

TOMBA DI KERMAH COL COPERCHIO IN CUOIO.

LA STESSA TOMBA: VISTA DELL'INTERNO MEZZO SACCHEGGIATO.

NOVE SCARABEI, UNA TAZZA DI CERAMICA AZZURRA COL NOME DI SESOSTRI I E UN PICCOLO COCODRILLO D'ORO, TROVATI NEL CIMITERO DELL'EPOCA DEGL'HYKSOS.

cune delle quali rivestite d'oro battuto; ventagli di penne di struzzo, che gli scopritori potevano sventolare ancora nelle loro mani; spade con manico d'avorio e di tartaruga; scarabei del periodo degli Hyksos; e una grande quantità di brillanti stoviglie, verniciate in rosso e nero, così fine e sottili da gareggiare colla porcellana. (Vedere le nostre illustrazioni).

Come avvenne il prezioso rinvenimento?

Il direttore della missione ci dà in proposito alcuni ragguagli utili per chiunque intraprenda simili ricerche. Non conviene sgomentarsi dei primi insuccessi. Scelto un luogo, bisogna lavorarvi sistematicamente e con perseveranza, nonostante le apparenze sfavorevoli e i risultati negativi delle prime ricerche.

SUGGELLI DI TERRA COTTA AL SOLE TROVATI NELLE CAMERE ARSE DEL DEFUSA.

Il suo sguardo aveva notato delle rovine di creta a poche miglia al sud, che i nativi chiamano il Basso od Occidentale Defusa, e cavalcando verso di esso, scorgeva poi il Defusa Orientale o Superiore a circa 5 miglia dal primo. Il suolo era completamente sparso di cocci di utensili di pietra e di frammenti di osso; ma frammenti d'alabastro incisi coi nomi di Nefert-Ka-Ra, Pepy I, Amenemhat I e Sesostri I provano che il posto fu occupato, verso il principio del secolo VI, dalla XII Dinastia.

All'est del Defusa trovarono camere piene di cenere e di carboni, avanzi di un grande incendio; sul pavimento vasi e strumenti, utensili, pezzi di guscio d'ova di struzzo e sigilli, dell'epoca degli Hyksos. Intorno scorie, mucchi di cenere, maioliche non finite, vasellame non finito, e diverse collane di pietre e massi di resti di materie gregge, colore di ematite rossa per dipingere il vasellame, ed altro materiale per verniciare il vasellame, malachite, cristallo di rocca naturale per fare collane, gusci di ova di struzzo, e mica per ornamenti d'abiti. I sigilli di creta devono ritenersi connessi a questa collezione, poichè si trovano fissi a porte, a vasi, a cestelli, e posti su una corda e impressi con scarabei e altri sigilli. L'abbondanza di questi sigilli mostra ch'erano in uso per scopi pratici ed erano forse connessi cogli usi del commercio.

Si può concluderne che il luogo era un centro di manifatture e di commercio dell'epoca degl'Hyksos e lo era probabilmente anche prima, sino dalla VI Dinastia.

Frugata la pianura dei cocci e dei monticoli, si

OGGETTI IN BRONZO, RASOI, DECORAZIONI MILITARI E DAGHE CON MANICO D'AVORIO O TARTARUGA.

verificò che non era un cimitero; ma scavando sotto al suolo alluvionale, fu trovato un vecchio cimitero, evidentemente saccheggiato sino dal II secolo av. Cristo.

Gli avanzi di oggetti di casa e d'ossa di animali accennano all'esistenza di una grande città di quell'epoca primitiva. Ma le case dovevano essere sparite fino all'ultimo vestigio attraverso la grande pianura; soltanto il Defusa rimane nel quale ritrovaronsi poche pareti sepolte di mattoni di creta.

Degli oggetti trovati nessuno aveva valore artistico, ma quando gli scavi vennero portati verso la parte orientale, la missione ebbe maggiore fortuna.

Intorno al 2600 av. C. gli Egiziani avevano incominciato la loro espansione nella vallata del Nilo superiore, occupando militarmente la ricca pianura tra il confine Assuano e il Sudan tropicale. L'egiziano esportava dalla regione oro, bestiame, avorio, penne e ova di struzzo, ebano, resina, spezierie, incenso, pelli; tutto quanto affluiva nella provincia per mezzo delle carovane, poichè tali prodotti non erano indigeni. Erano probabilmente tributi delle tribù del Sudan, rese vassalle ai Faraoni.

Le sole traccie sicure delle spedizioni militari del Vecchio Impero che si trovano a Kermah sono i frammenti di vasi d'alabastro coll'inscrizione Pepy I. Forse erano distribuiti come doni regali. In ogni caso questa grande fortezza di mattoni di creta, di cui il Defusa è la testimonianza postuma, venne probabilmente edificata durante una di quelle spedizioni militari. Kermah, infatti, è uno dei posti da cui si possono raggiungere le miniere d'oro di Um-en-Nabâdi e si trova all'entrata della ricca provincia di Dongola.

La massima parte delle nostre cognizioni rela-

STELA DI GRANITO NERO DEL TRENTESIMO ANNO DEL REGNO DI AMENEMHAT III (1816 AV. CR.).

tive a queste spedizioni dei Faraoni nella Nubia ci vengono dalle iscrizioni che si trovano sulla tomba in Assuan del Governatore del Sud, Harkhuf. Le sue spedizioni furono sotto re Mernera e Pepy II, successore di Pepy I; ma l'iscrizione di Uni al tempo di Pepy I dichiara che il re fece delle leve di soldati tra le fortezze dei negri di Nubia e perciò è probabile che alcun resoconto della spedizione di Pepy I sia stato trovato, come di quelle di Mernera e Pepy II nulla si trovò a Kermah.

Queste spedizioni si ripresero nel Medio Impero. Sesostri III eresse una pietra terminale a Kumnech, a sud di Halfa, che proibiva ad ogni negro di vamente agl'Hyksos, è noto che una razza non bene identificata venne dall'Asia e conquistò il Delta e l'Egitto per forse un centinaio d'anni; ma non sappiamo fin dove si estese il suo impero verso sud, nè come fosse organizzato. Dall'esplorazione della Nubia di cui parliamo ci viene un barlume, che sembra illuminarci intorno al movimento verso sud degli Egiziani durante quel periodo; fuggendo verso il sud davanti agli invasori, essi portarono con sè i vasellami, gli ornamenti e gli utensili e, probabilmente, i costumi funebri del Basso Egitto.

Però il mistero si complica.

A Kermah, nel periodo degli Hyksos, troviamo

DECORAZIONI D'OSSO E D'AVORIO INTAGLIATI PER MOBILI DI LEGNO.

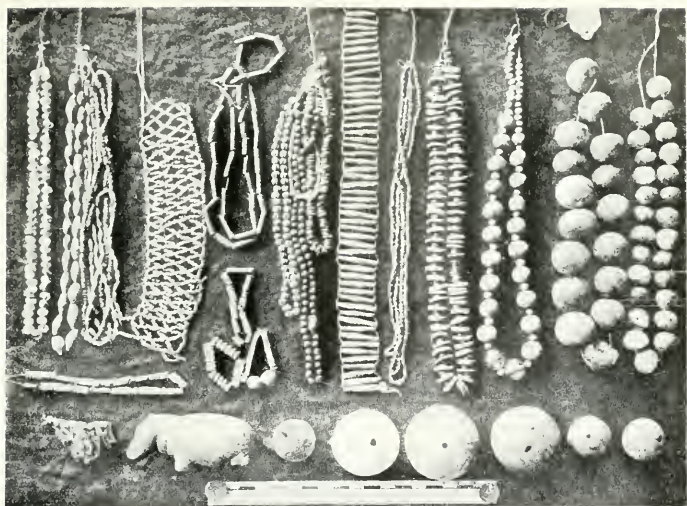
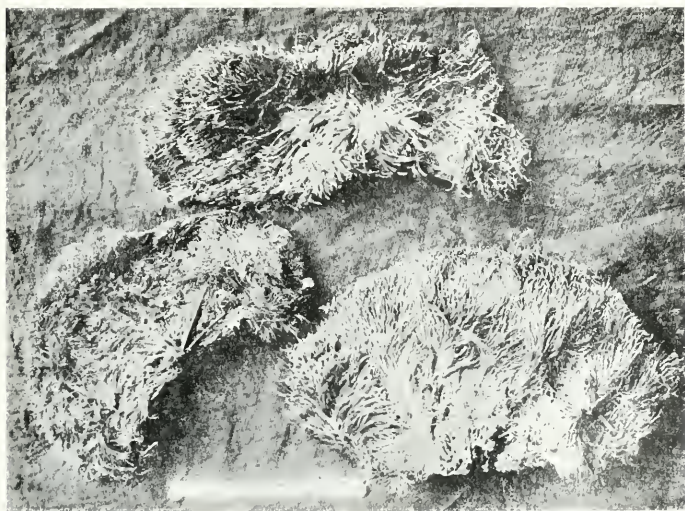
passare verso il nord, sia per terra che per acqua, eccezion fatta pei negozianti e messaggeri officiali. Questa pietra segnò il limite sud dell'Egitto; ma non segnò i limiti del potere egiziano, poichè la regione a sud fu certamente obbligata a tributo e tenuta soggetta con una regolare guarnigione.

A Kermah pochi frammenti di vasi d'alabastro portano i nomi di Sesostri I e Amenemhat I; una piccola tazza di terracotta col nome di Sesostri e una stela istoriata ci orientano intorno all'epoca a cui risalgono gli edifizi, che furono distrutti.

Numerosi sono i frammenti di statuette di re dell'Impero Medio; probabilmente frantumate apposta e abbandonate alle fiamme.

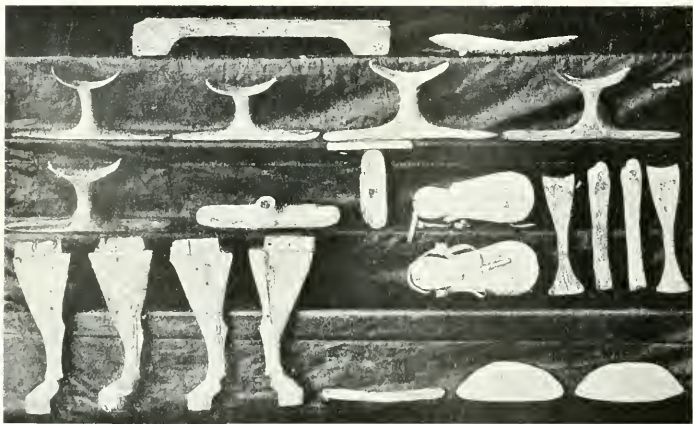
Durante il Medio Impero, Kermah obbediva ai Faraoni, poichè gli avanzi dei cinque edifizi scoperti dalla missione furono di quell'epoca. Relati-

una colonia di abitanti che non sono negri, che non usano mobili egiziani, nè costumi sepolcrali egiziani. Essi rasero al suolo i fabbricati del Medio Impero; essi frantumarono le statue dei Re Egiziani della XII Dinastia e costruirono le loro tombe nelle macerie di un'antica costruzione di mattoni di creta. Erano apparentemente una razza fiera e intelligente; il loro vasellame, probabilmente costruito sul luogo, è il più fino e più bel vasellame che siasi trovato d'allora in poi nella valle del Nilo. Infatti non si conosce nulla di uguale, eccettuato quello dei Greci.

Ma i loro costumi funebri erano barbari e rivoltanti. Sopra un letto di legno intagliato, nel mezzo di una gran fossa circolare, giace un cadavere coricato sul lato destro, col capo verso oriente; sotto il capo un cuscino di legno; tra le gambe una

CORONE E AMULETI IN CRISTALLO DI ROCCA VERDE LEVIGATO, IN MAIOLICA AZZURRA E IN CORNALINA, COME FURONO TROVATI INFILATI.

VENTAGLI DI PENNE DI STRUZZO.

TESTE DI ARIETE CON CORNA PROTETTE.

spada o daga; e tra i piedi aveva dei sandali di pelle di vacca e ventagli di penne di struzzo. Sotto i piedi un ariete, con dei curiosi ripari di avorio sulla punta delle corna. Attorno al letto stanno vari cadaveri di maschi e femmine, tutti piegati sulla destra, il capo verso oriente, e intorno vasi, casseruole, scatole di cosmetici, sedie ed altri oggetti; sulla bara o sepolcreto un gran coperchio di cuoio. Certo queste persone furono sepolte insieme; gli uomini e le donne sepolti in giro devono essere stati sacrificati, perchè accompagnassero col loro spirito il loro capo all' altro mondo. Nessuno di loro porta traccie di violenza; alcuni hanno le dita nei capelli, o si coprono il viso colle mani; soltanto una donna è riversa sulla schiena e si afferra la gola con le mani; ma la maggior parte di loro giaciono composti come se avessero dovuto morire quietamente. Il relatore della missione dichiara non potersi togliere di testa che siano stati sepolti vivi.

Chi fu quella gente? Trovasi, è vero, un piccolo numero di negri tra le donne; ma la maggior parte degli uomini hanno il viso largo e i capelli lisci; se furono Egiziani, di dove venne lo strano vasellame e il terribile costume funebre? Si spera di sottomettere le loro ossa allo studio del prof. Elliot Smith, che saprà dirci se furono Egiziani o no. Se non furono Egiziani nè negri, si può supporre che fossero Arabi, o Libici, o una banda mista di avventurieri del Nord, oppure Hyksos. Il

SGABELLO, PIATTI, GAMBE DI SEDIE E DI LETTO IN LEGNO E SANDALI DI PELLE GREGGIA, TUTTI TROVATI NEL CIMITERO.

VASI D'OTTONE, BROCCHE DI VETRO E TERRAGLIE PROVENIENTI DAL CIMITERO MEROITICO.

nome di *Scheshi*, che si suppone un re Hyksos, fu trovato infatti su parecchi sigilli, ma per ora il mistero rimane.

L'inverno prossimo la spedizione americana tornerà sui luoghi, e confidiamo sarà tanto fortunata da scovrire nel sottosuolo della regione meroitica nuovi documenti e nuove rivelazioni intorno a quelle lontane epoche e a quelle ignote genti.

A. G.

IL « PHILOBIBLON » DI RICCARDO DE BURY.

Quest'opera curiosa e importante del nestore dei bibliofili viene ora presentata agli italiani da Marco Besso in una edizione di gran lusso stampata dalla tipografia del Senato. Nelle cure molteplici degli affari, nei vari uffici onde si esplica la sua attività il Besso trova il tempo per esercitare la mente ai nobili studi. Come i vecchi mercanti fiorentini, che se ne stavano a banco con Dante, il Besso tra le gravi occupazioni trova conforto e diletto nella compagnia del Poeta divino, e scrive un libro di ricca erudizione su la *Fortuna di Dante fuori d'Italia.*

Per qual stimolo il Besso, attraverso le sue curiose investigazioni letterarie, risalendo addietro nei secoli, si sia rivolto al celebre prelato inglese, la cui figura, emergente tra la penombra medievale tuttavia diffusa, ci appare come illuminata dai primissimi raggi del Rinascimento, non è difficile indovinare. L'amore dei libri l'ha mosso, quell'amore vivo, costante, progrediente, che è tanta parte della vita operosa del Besso; quell'amore onde, appunto,

SIGILLO DI RICCARDO DE BURY.

trasse la più durevole fama il vescovo Dunelmense, e meritò di veder più tardi congiunto il suo nome con quelli, grandi e luminosi, del Petrarca e del Cardinal Bessarione.

Fervoroso bibliofilo fu il De Bury, tanto da non isfuggire la taccia di bibliomane, quando, negli ultimi anni della sua vita, lasciati i politici negozi, nei quali lunga pezza e con onore e fortuna si era adoperato in servigio del suo re, si dedicò tutto all'incremento e all'ordinamento delle proprie raccolte. Ma egli non era certo lo spirito gretto che nell'adunamento di gran mole di libri si compiace, così come altri, con egoistico diletto, vede ampliarsi una raccolta di rarità qualsiasi, che i comuni mortali non possono possedere; come altri, con avaro animo, si rallegra di un cumulo d'oro crescente e celato ad ogni sguardo.

Il De Bury, anticipando di parecchi anni il nobile disegno che nel 1362 Francesco Petrarca esponeva nella notissima lettera al Benintendi, cancelliere della Repubblica di Venezia, precorrendo di più che un secolo l'atto regale del cardinale Niceno, donde trasse origine la Biblioteca Marciana, volle, con perspicuità di intenti memorabile, con minuziosa precisione di norme, procurare ai contemporanei ed alle generazioni future una perenne e larga fonte di coltura e di universale sapere. Che se il suo disegno, al pari di quello del Petrarca, andò sfortunatamente frustrato, se la schiera dei suoi codici, tanto grande che « quinque magnae carectae non sufficiebant pro illorum vectura » andò, contro il suo fermo volere, dispersa dopo breve tempo, ciò non può per nulla menomare il vanto che gli spetta di ideatore e creatore della prima biblioteca aperta a pubblico uso.

« DER BÜCHERNARR ». (Dal *Narrenschiff* di Sebastian Brandt).

Il *Philobiblon*, il trattato da cui i più moderni scrittori di materia bibliotecnica (come il Graesel nel suo *Handbuch*, ormai classico) debbono prendere le mosse, altro non è se non il coronamento della munifica idea; altro non è se non il

manuale destinato ai consultatori dei tesori bibliografici che l'arcivescovo di Durham aveva adunati nell'austero suo maniero di Aukeland.

ILLVSTRISSIMO ATQVE INVIC
TISSIMO PRINCIPI DNO CHRI
STOPHORO MAVRO DVCI ET
INCLYTO VENETORVM SENA
TVI BESSARIO CARDINALIS &
PATRIARCHA COSTANTINOPO
LITANVS SAL.
O VIDEM SEMPER
a tenera fere pueritiq;
ætate omnem meum
laborem omne operā
curam studiumque
adhibui ut quotcuq;
possem libros in omni disciplinarum
genere compararem propter quod nō
modo plerosq; et puer et adolescens
manu mea conscripsi sed quicquid
pecuniolæ seponere interim parca fru
galitas potuit in his coemendis ab
sumpsi Nullam enim magis dignā
atq; preclaram supellectilem nullum

FACSIMILE RIDOTTO DEL PRIMO FOGLIO DELLA LETTERA DEDICATORIA DEL BESSARIONE ALLA REPUBBLICA DI VENEZIA.
(Venezia, Biblioteca Marciana).

Checchè si voglia concludere nella vecchia e dibattuta questione della paternità del *Philobiblon*, ed anche ammettendo, in opposizione al parere ben giustificato dei precedenti editori dell'opera, e del Besso (che di nuovi argomenti lo ha suffragato), doversi assegnare al domenicano Roberto Holchot la stesura materiale del libro, resta che esso è autentica espressione dei concetti e dei criteri che avevano guidato il porporato illustre nell'impresa, autentico riflesso dell'opera di lui nel periodo meno agitato, certo, ma non meno utilmente attivo della sua esistenza.

E ciò spiega la fortuna del libro, che è rimasto

in più che una trentina di codici, che ha avuto l'onore di una delle prime stampe, che ha avuto edizione nel secolo XVI, nel XVII e numerose e criticamente condotte nel sec. XIX, specialmente veste nostra al non ovvio latino dello scrittore medievale, ha ricavato dagli studi anteriori i risultati più sicuri ed attendibili, ha esposto con esattezza sì i dati biografici del De Bury, sì i

Incipit plogus in librū de amore librorʒ qui
dicitur philobiblon

Uniuersis xpifidelibus ad q̄s p̄n
tis scripture tenor puenerit . Ri
chardus de buri miseratione di
uina dunelmēsis Epūs Salutē
i dn̄o sempiternam piamq; ip̄i
us presentare memoriam corā deo . in vita pi
ter et post fata Quid retribuam domino p oī
bus que retribuit michi deuotissime iuestigat
psalmista Rex inuictus . et eximi9 prophetarum
In qua questione grātissima semet ipsum reddi
torem volūtarium debitorem multipharium et
saniorem optātem consiliarium recognoscit . con
cordans cū aristotile phōrum principe q̄ om
nem de agibilib9 questionem consilium probat
esse tercio et sexto ethicorū Sane si propheta
tam mirabilis . secretorum prescius diuinorum pre
consulere volebat tā sollicite . quō grate posset
gratis data refūdere Quid nos rudes et grati
atores et auidissimi receptores onusti diuinis
bn̄ficiis infinitas poterim9 digni9 velle Pro
culdubio deliberatione sollerti et circūspectione
multiplici inuitato primitus spiritu septiformi
quaten9 in nostra meditatione ignis illuminās

PRIMA PAGINA DEL « PHILOBIBLON », EDIZIONE DI COLONIA DEL 1473.

a cura del Cocheris, del Thomas, del Fleming West.

Il Besso ha voluto che l'Italia, la quale ha così gloriosa tradizione bibliotecaria, e dal Petrarca in poi, per virtù di principi, di patrizi, di dotti, ha visto sorgere e crescere e diventare magnifici i più insigni depositi librari, non mancasse di rendere a quel precursore meritevolissimo il debito tributo di memore ammirazione; e però ha dato dati bibliografici riguardanti l'opera sua, sì lo stato della paternità relativa alla questione dello scritto. Come dicemmo, ha anche cercato di rafforzare, in ispecie con minuto esame della lettera del Petrarca a Tomaso Caloria, l'opinione più comune che vuole il De Bury non solo ispiratore ma vero autore del trattato. Ma ciò senza allargarsi troppo nel campo della polemica, che gli è potuta sembrare ormai oziosa, sopratutto se im-

postata, come fu già, sulla domanda: fu il De Bury un mistificatore?

Tuttavia vorremo dire che, a rischio di turbare un po' l'economia della introduzione e di sorpassare i limiti segnati da principio, sarebbe stato non inopportuno, in una edizione italiana, fermarsi alquanto a considerare il fatto curioso che uno dei due soli codici del trattato esistenti (secondo ci avverte il Besso) in Italia, e precisamente il marciano, (del vaticano non possiamo noi qui giudicare) ma l'esplicita attribuzione all'Holket, scritta di mano contemporanea alla stesura del codice, il quale è, alla sua volta, del secolo XIV Serenissima annunciante il dono dei mille suoi codici.

Senonchè, forse, il Besso ha creduto poco scientifico dare speciale attenzione ad uno o due codici, senza insieme istituire un personale raffronto fra tutti gli altri conosciuti; e, d'altra parte, ha ritenuto soverchio rimettersi a compiere tutto il cammino già calcato da molti serî studiosi, in precedenza. Egli, cioè, al di sopra della questione erudita ha posto lo scopo eminentemente pratico di ricondurre l'interesse e la curiosità di quanti amano e curano i libri sul più antico e solenne repertorio del perfetto bibliofilo, ove, insieme con la mani-

effici confessorem in celis. Pueris deniq; tā mē
tis q̄ corporis precibus rogent deum vt spiri
tum ad ymaginem trinitatis creatū. post pre
sentis miserie ĩcolatum ad suū reducat primor
diale prothotipū. ac eiusdem concedat ppetu
um fruibilis faciei ɔspectum. Per dominum
nostrū ihesū cristū A m e n . . .

Explicit. philobiblon. sci. liber
de amore librorū Colonie ĩpres
sus anno dni M cccc.lxxiij. &c.

ULTIMA PAGINA DEL « PHILOBIBLON », EDIZIONE DI COLONIA DEL 1473.

non troppo avanzato e, secondo le prime apparenze, di provenienza nordica. E di questo testo, di cui anche dai precedenti editori e illustratori del *Philobiblon* (a quanto ci par di rilevare) non deve essere stato fatto largo uso, non sarebbe riuscito inutile un esame ed una descrizione accurata, qui nel volume del Besso; tanto più che, appunto sul fondamento di quella attribuzione, e il grande bibliografo Morelli e poi il Valentinelli, nel suo catalogo a stampa dei manoscritti marciani latini, furono condotti ad assegnare al domenicano il trattato, aderendo alle conclusioni di Quetif ed Echard, negli *Scriptores ordinis praedicatorum.*

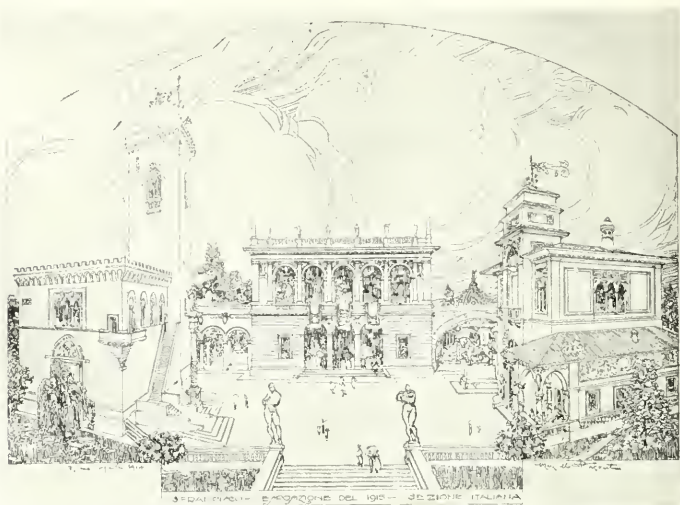
E queste conclusioni non sarebbe stato male almeno citare, per maggior compiutezza bibliografica; come sarebbe stato bene collazionare sui manoscritti la parte del Senato Veneto relativa ai libri offerti dal Petrarca, e l'epistola del Bessarione alla festazione di avvivare entusiasmo, cui segue, però, anche il riconoscimento dei pericoli che il troppo esclusivo amore dei libri stessi può recare con sè (« quin fuerunt forsan nobis quandoque occasio alicuius negligentiae venialis »), si leggono auree massime, alle quali nè gli anni, nè il volgere degli umani eventi nulla possono togliere dell'alta verità che contengono.

« Delectant libri, prosperitate feliciter arridente;
« consolantur individue nubila fortuna tenente;
« pactis humanis robur attribuunt; nec ferunt sen-
« tentiae graves sine libris. Artes et scientiae in
« libris consistunt, quarum emolumenta nulla mens
« sufficeret narrare. Quanti pendenda est mira
« librorum potentia, dum per eos fines tam orbis
« quam temporis cernimus, et ea quae non sunt,
« sicut ea quae sunt, quasi in quodam aeternitatis
« speculo contemplamur... ».

POMPEO MOLMENTI.

L'ITALIA ALL'ESPOSIZIONE DI SAN FRANCISCO.

L'Italia sta preparandosi ad una bella lotta pacifica, nella quale abbiamo motivo di sperare che saprà affermarsi degnamente e nobilmente. La nuova grande esposizione che si sta organizzando a San Francisco di California per celebrare e festeggiare l'inaugurazione del canale di Panama rappresenterà l'anno prossimo qualche cosa di forma e misura nobili ed eccellenti. Accanto ai prodotti industriali maggiori e minori, accanto alle manifestazioni artistiche più degne, l'Italia vuole però mostrare anche i titoli di nobiltà della sua razza, rivelare anche una parte del suo patrimonio ideale che non mai è stato dimenticato e che anche nelle lotte più moderne e più materialistiche deve e può avere il suo significato e il suo peso.

I vari padiglioni del lavoro, dell'industria e dei commerci raccoglieranno dunque in una grande

INGRESSO ALLA SEZIONE ITALIANA DELL'ESPOSIZIONE DI S. FRANCISCO (ARCH. M. PIACENTINI).

più che una semplice gara fra le nazioni moderne come hanno rappresentato fin ora tutte le grandi esposizioni internazionali. Questa esposizione mondiale a San Francisco, che celebra il trionfo d'una colossale impresa americana, significherà l'inizio d'una nuova lotta pacifica ma non meno grave di risultati fra il Nuovo Mondo e il Vecchio. Se, come sembra inevitabile, l'apertura del canale di Panama trasformerà e muterà molti valori e molti termini, e inizierà una vera rivoluzione economica in tutto il mondo, l'Esposizione di San Francisco deve significare il primo atto di questa lotta nuovissima i cui risultati finali possono essere un giorno assai gravi per l'Europa.

Così, riconosciuta l'importanza eccezionale di questa nuovissima mostra, bene ha fatto il Governo italiano a decidere la partecipazione dell'Italia in gara i prodotti italiani che potranno degnamente combattere coi prodotti delle altre nazioni, ma accanto a queste voci isolate che richiamano la gran patria italiana in un paese straniero dove vivono più di due milioni e mezzo di italiani, occorreva un'affermazione più alta e più ideale, ma non meno pratica ed utile.

Così accanto ai grandi padiglioni internazionali e nazionali, l'Italia avrà anche il suo piccolo padiglione nel quale saranno assommate le energie migliori e le migliori affermazioni dell'Italia antica e della nuova.

E questo padiglione per la sua originalità e per la sua grazia evocatrice non solo costituirà senza dubbio una delle attrattive migliori della mostra, ma sarà anche motivo di legittimo orgoglio ai molti figli d'Italia sparsi oltre i confini. Opera

dunque di bellezza e anche opera politica non inutile.

PIANTA GENERALE DEI PADIGLIONI ITALIANI ALL'ESPOSIZIONE DI S. FRANCISCO (ARCH. M. PIACENTINI).

L'arte afferma così ancora una volta che il suo valore non è solo morale.

Il padiglione italiano dunque, opera dell'architetto Marcello Piacentini, più che costituire una vera e propria galleria d'esposizione, costituirà, per genialissima e fortunata concezione, un centro

di ritrovo, un vero centro di italianità. Accanto alle grandi gallerie del lavoro esso rievocherà l'ambiente, la storia e le più notevoli caratteristiche d'Italia. Invece di uno di quei grandi padiglioni comuni e volgari, che si sono veduti in tutte le esposizioni, l'architetto ha ideato un ambiente italiano, tutto chiuso e suggestivo.

« Prendendo lo spunto — son parole dell'architetto — dai centri delle cittadine artistiche italiane, costituiti quasi sempre dalle due piazze principali (quella del Municipio e quella dei Mercanti) tra loro congiunte da portici e da viuzze, come a Verona, a Perugia, a Siena, a Bergamo, a Padova, ecc., ho voluto creare un frammento di Città, che non soltanto con le sue architetture multiformi, ma anche con la pittoricità e irregolarità dell'insieme, con i portici, le colonne, le statue, i pennoni, i drappi, e con l'animazione vera, con le campane sonanti a festa, con le finestre adorne di fiori, con le fontane abbondanti di fresche acque, con tutte quelle mille caratteristiche che affollano e vivificano le nostre belle città, potesse dare, sia pure per un attimo, l'illusione di trovarsi in Italia.

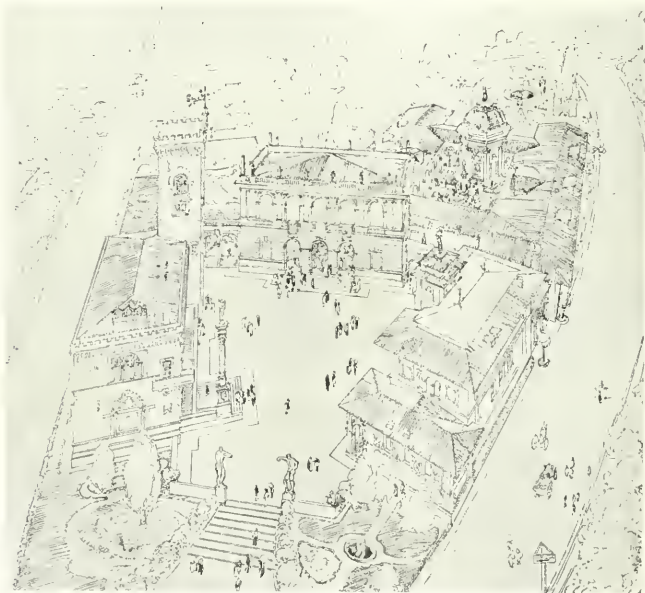
Quindi innanzi una Piazza grande, larga circa settanta metri, con il grande Palazzo Municipale, destinato ai ricevimenti, e altri due palazzi destinati alle arti applicate paesane (maioliche, vetrerie, ferri battuti, trine, mosaici, ecc.).

Tra questi edifici strette viuzze e portici e passaggi, poi, a sinistra, un palazzetto destinato a un cinematografo, che riprodurrà tutte le bellezze paesistiche e artistiche e archeologiche e moderne d'Italia. Attraverso basse arcate si arriva alla Piazzetta, o piazza del Mercato o delle Erbe, tutta contornata da portici, dove sarà rievocata la gioconda e colorita vita dei nostri centri cittadini.

Un pozzo nel centro, e statuette votive, e arche...

A destra il Palazzo della Mostra di Stato, a sinistra la Casa Italiana: una successione di saloni e sale, che dovranno accogliere con amorosa ospitalità tutti i visitatori. Nel fondo la Tribuna, il Sancta Sanctorum, conterrà i cimeli dei grandi scopritori e viaggiatori, C. Colombo, Vespucci, Verazzano, M. Polo, e il Duca degli Abruzzi.

Al di là un vasto giardino italiano, con i viali recinti di bosso, con le statue, i bacini, e lauri e cipressi e pini, e lecci e querce »...

Così l'Italia si presenterà nel modo più degno alla grande gara americana, e la bella e nobile rievocazione italiana ideata dal Piacentini dovrà apportare i frutti migliori alla magnifica impresa, cui l'arte e l'industria italiana si accingono con entusiasmo e con fede. *ruscus.*

I PADIGLIONI ITALIANI ALL'ESPOSIZIONE DI S. FRANCISCO (ARCH. M. PIACENTINI).

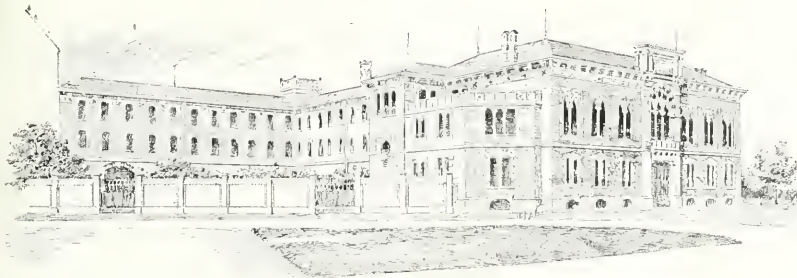
NECROLOGIO.

Camillo Boito. — Il 28 giugno scorso moriva a Milano questo valoroso architetto.

L'*Emporium*, nell'occasione del 48° anno d'insegnamento del Maestro all'Accademia di Brera, volle dedicargli un lungo articolo scritto dall'on. Guido Marangoni, nel fascicolo di dicembre del 1908, riproducendo in esso le sue migliori opere architettoniche. Ricordiamo perciò qui solo in succinto i punti più salienti della sua vita.

CAMILLO BOITO.

Nacque a Roma il 30 ottobre del 1836 dal bellunese Silvestro Boito, miniaturista di grandi meriti, e dalla contessa polacca Radolisky, donna di alto ingegno e di raffinata coltura. Il suo ingegno si rivelò e si maturò con grande precocità. A quattordici anni entrò nell'Accademia di Belle Arti a Venezia. A diciannove anni, in quella stessa Accademia, succedette nella cattedra di architettura al marchese Selvatico. Era fin da allora uno spirito audace e insofferente di impacci e di pedanterie. Rifuggiva dalle strettoie della convenzione accademica. Assumendo l'alto ufficio dell'insegnamento, questo maestro non ancora ventenne dichiarò il suo ardito programma, di difendere cioè la illimitata libertà dell'architettura moderna in Italia combinata colla doverosa necessità di riallacciarsi agli esempi del grande stile italico medievale, definendo i trattatisti che allora tiranneggiavano la scuola « un letto di Procuste, fatale a chi sortì da natura inclinazione per le arti, soffice letto per chi ha corti l'ingegno e la fantasia ».

Ma a Venezia l'aria divenne presto pericolosa per lui. I molti studi che compiva in quel tempo di giovanile successo, i viaggi frequenti per l'Italia, in Germania, in Polonia, ch'egli fece allora, gli rivelarono che se si fosse limitato a professare l'insegnamento, avrebbe chiuso alla sua vita tutte le magnifiche opportunità che fin d'allora le si offrivano. D'altra parte la guerra del '59 gli fece lasciar la cattedra per il campo. Tornò più tardi a Venezia; ma la polizia austriaca lo teneva d'oc-

VEDUTA GENERALE DELLA CASA DI RIPOSO PEI MUSICISTI A MILANO (ARCH. CAMILLO BOITO).

chio; dovette fuggire, alla vigilia d'un arresto. E riparò a Milano.

Qui la sua fama era già grande. Gli articoli, su lo *Spettatore* di Celestino Bianchi e sul *Crepuscolo*, che aveva pubblicati, gli avevano guadagnato molta stima e molta riputazione. Così, quando il celebre architetto tedesco Federico Schmidt lasciò la cattedra di architettura all'Accademia di Brera per seguire gli austriaci, gli ordinatori dell'Accademia offersero al Boito questa cattedra. Eravamo nel 1860; Egli aveva allora 24 anni!

Da allora incomincia la massima attività di Camillo Boito; accanto al Maestro si andavano sempre più affermando il critico e l'architetto, e insieme il letterato.

Fra le sue migliori opere di architettura ricorderemo il palazzo delle Debite, il Museo e l'edificio per le scuole elementari alla *Loggia Carrarese* a Padova, la cappella Ponti, il cimitero e l'Ospedale di Gallarate, i restauri della chiesa del Santo, lo scalone del palazzo Franchetti a Venezia, la Casa di Riposo pei Musicisti a Milano.

Come critico, l'opera sui Cosmati, le *Gite d'un artista*, il grosso volume sul Duomo di Milano, le discussioni intorno ai restauri di S. Marco, l'opera sugli *Ornamenti di tutti gli stili*. Si può dire poi che nessuna questione d'arte in Italia si sia risolta nell'ultimo cinquantennio senza la partecipazione, col consiglio o con l'opera di Camillo Boito. Ricorderemo la nota relazione intorno ai lavori di sistemazione della piazza del Duomo a Milano, le vivaci discussioni per la conservazione dei portoni di Porta Nuova, e quelle per la costruzione della facciata di S. Maria del Fiore a Firenze.

Come letterato, ogni persona colta ricorda le notissime *Storielle vane* e *L'anima di un pittore*.

Per l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, editore dell'*Emporium*, Camillo Boito diresse per 20 anni la rivista *Arte Italiana decorativa ed industriale*, pubblicazione pratica che mirava più all'utile che al dilettevole, che si indirizzava sì agli amatori d'arte e di curiosità, ai ricchi di buon gusto, ma principalmente agli artisti ed agli artieri decoratori d'ogni genere, orafi, bronzisti, ebanisti, ecc., offrendo una raccolta abbondante di modelli scelti fra i capolavori dell'Arte Italiana di tutte le epoche coi mezzi migliori della tecnica grafica più progredita. E tale programma Camillo Boito seguì con illuminato costante discernimento, finchè nel 1912, desideroso di quiete, volle cessare dalla direzione e poichè nessun altro avrebbe potuto dirigerla e vivificarla come Lui, l'Istituto credette sospenderne la pubblicazione.

IN BIBLIOTECA.

ALESSANDRO D'ANCONA — *Jacopone da Todi, il Giullare di Dio del sec. XIII* — Todi, Casa Editrice « Atanòr », 1914.

ALBERT JEHN — *Faller* (1819-1901): notes sur un peintre de transition — Édition de la Revue « Art et Technique », Paris, 1914.

WILLIAM BUTLER YEATS — *Tragedie irlandesi*: versione, proemio e note di CARLO LINATI — Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914.

WOODROW WILSON — *La nuova libertà* (Invito di liberazione alle generose forze di un popolo) — Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914.

ANTONIO SALANDRA — *Agli elettori del Collegio di Lucera* (19 ottobre 1913); *Programma del Governo* (2 aprile 1914); *Sulle Comunicazioni del Governo* (5 aprile 1914) — Roma, Tip. del Senato, 1914.

. XL N. 236

EMPORIUM

RIVISTA·MENSILE
ILLUSTRATA·D'ARTE
·LETTERATURA·
SCIENZE·VARIETÀ

AGOSTO 1914

DIREZIONE·AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO·ITALIANO·D'ARTI·GRAFICHE
BERGAMO

ALBERT BESNARD: RITRATTO DELLA MOGLIE DELL'ARTISTA.

EMPORIUM

VOL. XL. AGOSTO 1914 N. 236

ARTISTI CONTEMPORANEI: ALBERT BESNARD.

ELLA così varia interessante e gloriosa pittura francese degli ultimi cinquant'anni, che va dal nobile e austero idealismo allegorico di Pierre Puvis de Chavannes all' audace e movimentato verismo di Edouard Manet, un posto a parte, che è anche un posto d' onore, l'occupa Albert Besnard, che tutta una serie di tele esposte a Venezia ed a Roma, a Firenze ed a Torino, hanno fatto altamente apprezzare dal pubblico italiano, sia come esperto e gradevole evocatore delle moderne eleganze femminili, sia come efficace raffiguratore di scene e di tipi esotici, sia come accorto compositore di pannelli decorativi.

Se in lui non si ritrova l'originalità possente e novatrice di un Edgar Degas, così incisivamente efficace nella rappresentazione della vita moderna, nè quella di un Claude Monet, così prestigioso nel tradurre sulla tela le trasparenze dell'atmosfera ed i bagliori del sole, o di un Eugène Carrière, così impressionante nel fare trasparire da un volto il segreto di un'anima, e se egli non esercita sulle nuove generazioni l'influenza profonda di alcuni artisti, certo meno equilibrati e sapienti di lui ma forse, per le loro medesime intemperanze ed incertezze, più personali ed impressionanti, quali ad esempio un Cézanne, un Gauguin o un Toulouse-Lautrec, è indubitato però che la Francia non possiede, nell'ora attuale, alcun altro che lo sorpassi o soltanto lo agguagli in quanto a sicura ammaliante ed anche spavalda virtuosità di pennello.

* * *

Fu a Parigi che il 2 giugno 1849 nacque Paul Albert Besnard.

ALBERT BESNARD.

Il padre di lui, morto mentre egli era ancora un bambino, si dilettava di pittura e, nel maneggiare il pennello, dimostravasi non privo di una tal quale grazia disinvolta. La madre, che, da parte sua, coltivava con delicata abilità l'arte minuta paziente ed un po' leziosa della miniatura, fu indotta dalla prematura vedovanza a dimostrare per l'unico suo rampollo una tenerezza profonda ma gelosa ed autoritaria.

L'amore che i genitori nutrivano per la pittura si trasmise, vivamente intensificato, nel figliuolo. Però alle nascenti sue aspirazioni

estetiche credette doversi opporre la madre, la quale temeva per lui le incertezze ed i triboli della carriera artistica. Fu invano. Convintasi quindi di non poterlo distogliere dal sempre più fermo suo proposito, ella finì col cedere, benchè a malincuore, e lo affidò alla guida del vecchio amico di famiglia Jean Brémond.

ALBERT BESNARD — RITRATTO DI SIGNORA.

Costui, a cui, non so per quale avverso destino, neppure la decorazione davvero pregevole della chiesa della Villette era riuscita a dare una certa notorietà, aveva studiato con l'Ingres insieme col padre di Albert Besnard, senza però che ciò gli vietasse di ammirare col più schietto fervore l'arte del Delacroix. Fu così che, nell'odio delle formole grette ed imperiose e dei testardi preconcetti e nell'amore per l'indipendenza, che costituiva il suo carattere intelligentemente eclettico, seppe riunire, al contrario della maggior parte dei suoi contemporanei, il culto del disegno alla passione del colore. Uomo intelligente istruito e di assennato buongusto, fu uno di quegli artisti che io chiamerei intenzionali, i quali, non essendo riusciti a dare vita ad una qualche opera eccellente ed atta a esprimere la propria potenzialità cerebrale, trasfondono la parte migliore del loro spirito, vibrante di entusiasmo artistico, in quello di un

discepolo prediletto e dell'iniziazione di lui fanno al loro capolavoro.

Come che sia, il certo è che l'influenza di questo primo maestro lasciò un'impronta oltremodo salu-

dell'Accademia di Villa Medici, in cui, dopo aver vinto nel 1874 l'annuale premio di pittura, rimase i tradizionali cinque anni ed a cui, a distanza di un quarantennio, ritornava in qualità di direttore.

ALBERT BESNARD — RITRATTO DI SIGNORINA.

are nella mente del giovanetto e che nessun'altra, per sua ventura, riuscì a cancellarla, nè quella del Cabanel, il cui insegnamento egli fu obbligato a seguire, in un secondo periodo di tempo, per obbedire alla volontà della madre la quale stimò fosse per lui utile « un'autorità più severa », nè quella

Le tele inviate a Parigi da Roma, durante il periodo del suo pensionato presentavano poco o nulla d'interessante e di originale. Un'eccezione bisogna però farla per l'ultima di esse, *Dopo la disfatta*, che, se ben ricordo, gli procurò una medaglia d'oro da parte della giuria del *Salon des*

artistes français e della quale Frantz Jourdain ha scritto che era un'opera piena di pregi e di difetti, scucita impetuosa ineguale appassionata romantica letteraria e che lasciava trasparire il confusionismo psicologico in cui si agitava lo spirito del Besnard un poco prima che lasciasse l'Italia.

Di ritorno a Parigi, vi trovò in pieno trionfo successo e che erano tanto differenti dall'estetica immobilità signoreggiante nell'Accademia francese di Roma.

Colei però, che, secondo è stato narrato da qualche amico degno di fede, decise il Besnard a gettare via l'ingombrante ed inutile fardello delle gelide e compassate convenzioni scolastiche per

ALBERT BESNARD — LA SIGNORA DAL VENTAGLIO.

la già tanto a lungo osteggiata e derisa scuola impressionistica dello studio all'aria aperta, dei vibranti riflessi luminosi, della visione rapida dell'instantaneità dei movimenti, della ricerca dell'espressione nella realtà della vita quotidiana e ne rimase profondamente colpito.

Col sottile suo intuito e coll'innato dono di rapida assimilazione, egli s'interessò subito alle nuove tendenze pittoriche alle quali alfine sorrideva il avvicinarsi alla battagliera legione degl'Impressionisti, fu la sua giovane moglie, la quale coltivava e coltiva tuttora la scoltura. Non è forse curioso il rilevare che, quasi nella medesima epoca, ma nel campo della letteratura, un'identica azione benefica di persuasione ad unirsi risolutamente al manipolo ardimentoso e novatore dei romanzieri naturalisti, l'esercitasse su suo marito, predestinato anche lui ad attingere le alte cime della gloria.

Julia Daudet, un'altra donna di nobile e robusta mentalità e di squisito buon gusto?

All'influenza preponderante degl' Impressionisti francesi si aggiunga quella di varii pittori inglesi del decimosettimo e decimottavo secolo e si avrà un'idea abbastanza esatta della prima tappa davvero caratteristica e significativa dell' evoluzione artistica di Albert Besnard, ondeggiante forse talvolta fra opposte tendenze ma sempre genialmente in progresso.

ALBERT BESNARD — RITRATTO DELLA SIGNORA M... L... (PASTELLO).

* * *

Senza attardarmi sulla serie numerosa dei pastelli di una squisita eleganza mondana di visione e di messa in iscena e di una rara bravura tecnica, sulle figure e sui paesaggi d' Africa, espressi con quel sottile senso del pittoresco esotico, che, con anche maggiore efficacia evocativa e con più raffinala seduzione cromatica, si è affermato in tutta una serie magistrale di larghe tempere e di piccoli schizzi suggeritigli da un recente viaggio in India, e sulle acqueforti dal tratteggio saldo e sicuro, nelle più caratteristiche delle quali egli ha ripreso con moderna concettosità il vecchio motivo delle alemanne *Danze della morte*, dirò che due aspetti dell'arte di Albert Besnard mi sembrano degni di speciale ammirazione, perchè è in essi sopra tutto che egli ha manifestato la peculiare sua individualità ed ha raggiunto l'eccellenza.

Se lo si considera adunque sotto il primo di questi due aspetti, egli ci appare come un magnifico raffiguratore della bellezza, della grazia e dell'eleganza della donna, specie della donna un po' complicata ed artificiosa delle grandi metropoli moderne, che egli preferisce mostrarci in istato di

ALBERT BESNARD — PASSAGGIO D'UNA MANDRA DI BUOI SULLA STRADA DI FATAPUR-SIKRI AD AGRA.

ALBERT BESNARD — LE LAVANDAIE A TRICHINOPOLI.

ALBERT BESNARD — IL MALE.

ALBERT BESNARD — RESURREZIONE.

movimento, sotto abbigliamenti di lusso ed illuminata da quei bizzarri riflessi di luce colorata.

Di siffatte imagini muliebri, tramutantisi talvolta in voluttuose apparizioni su sfondi luminosi di giardini o nella penombra suggestiva di qualche camera di fastoso appartamento moderno, il Besnard ne ha, nelle mostre veneziane d'arte internazionale dell'ultimo ventennio, esposte parecchie, che meritano di essere considerate fra le sue più belle gustose e seducenti. Così nel 1895 egli, oltre al leggiadrissimo nudo femminile, spiccante fra i fiori e glorificato da una luce eccezionalmente intensa, il quale trovasi attualmente col titolo di *Visione di danza* nella veneziana galleria d'arte moderna, espose una mezza figura di dama bionda, illuminata dal chiarore siderale di una vicina finestra ed il cui molle vestito ricco di pieghe e di un

ALBERT BESNARD — RITRATTO DI TEATRO.

colore giallo carico era stretto alla vita da una cintura amaranto. L'inconsueto effetto di luce serotina produceva un violento contrasto di due tinte, il giallo e l'azzurro, che sorprendeva a bella prima, ma in cui le pupille esperte trovavano a poco per volta una deliziosa ed esaltante voluttà ottica.

Così nel 1897 vi esponeva una figura di fan-

ciulla, disegnantesi in rilievo, col primaverile suo abito roseo, sul verde impregnato di luce di una distesa di campagne invasa dal sole; nel 1901 due scene di bagnanti, mirabili per la notazione delicata della luce sulle morbide carni femminili; Jourdain e della signora Lisle, un giovanile nudo di donna, intitolato *Malìa intima*.

Più sobri più austeri ma anche di maggiore intensità espressiva si affermavano, nelle mostre di Venezia del 1909 e di Roma del 1911, i ritratti

ALBERT BESNARD — BAGNANTI. (Fot. Filippi).

nel 1903 due ritratti, l'uno di signorina dalle ampie maniche gialle e con un fiore azzurro-violaceo di ortensia fra le mani e l'altro di una signora dall'abito di raso bianco largamente scollato, che, seduta su di un divano verdognolo nella penombra di un salottino, si fa vento con un ventaglio di trina nera, e nel 1909, oltre i ritratti della signora della Principessa Matilde Bonaparte e della moglie dell'artista.

La tela più caratteristica che il Besnard abbia esposta in Italia, pure non riuscendo ad ottenere il successo schietto e completo di quel mirabile *Ritratto di famiglia*, il quale, dopo avere figurato venti anni fa alla fiorentina mostra di arte e fiori,

è stato riesposto la scorsa primavera a Roma, è quella inviata, col battesimo di *Ritratto di teatro*, a Venezia nel 1899. Ribellandosi ancora una volta di proposito deliberato alle consuetudini tradizionalistiche, il Besnard aveva pensato di presentarci in essa la celebre attrice francese Réjane nell'ambiente fattizio del palcoscenico, con la fisionomia sotto l espressiva mobilità del giuoco scenico e tutta la persona rischiarata di sbieco dalla luce trasfiguratrice della ribalta. Ed è così che la vediamo avanzarsi verso di noi, sur uno sfondo di scenario boschivo, abbigliata di un ricco abito di raso con la gola e le braccia nude, cogli occhi cerchiati di bistro e scintillanti di passione, col volto tutto imbellettato e con le dipinte labbra ridenti di un riso malizioso e procace. È e vuole essere, siccome del resto lo spiega il titolo, il ritratto dell'attrice e non già della donna e si può anche comprendere che la Réjane abbia creduto di rifiutarlo non trovandolo abbastanza rassomigliante o, più probabilmente, non abbbastanza abbellito. Ma, se anche la concezione del pittore può sorprendere per tutto quanto ha d'insolito, nessuno potrà negare che egli abbia saputo infondere nell'alquanto bizzarra creatura del suo pennello una vita palpitante ed intensa e che, dal lato tecnico, abbia addimostrata tutta la sua bravura di colorista vigoroso ardito e, in pari tempo, squisito nel dipingere il vestito di una delicatissima tinta rosea, rattenerita e sfumata qua e là di giallo dai riflessi saltellanti della luce della ribalta.

ALBERT BESNARD — PARTICOLARE DEL SOFFITTO DEL TEATRO DELLA « COMEDIE FRANÇAISE ».

L'altro aspetto della personalità artistica del Besnard di spiccata importanza e che corrisponde alla piena maturità del suo possente e gustoso talento di pittore ci viene presentato dalle complesse concettose ed eleganti decorazioni murali

che egli ha eseguito per la Scuola di Farmacia, pel Palazzo di Città, per l'Anfiteatro della Chimica, pel Museo delle Arti Decorative, per la cupola del « Petit-Palais » e pel soffitto del Teatro della pienza coloristica sfoggiate in quelle in cui è ritornato alle antiche teatrali allegorie, trasfondendovi però assai di sovente un giovanile sangue pittorico, ed in quelle in cui si è spinto verso il misticismo,

ALBERT BESNARD — DONNE E CAVALLI (ACQUERELLO).

« Comédie Française » a Parigi e per la cappella dell'Ospedale Cazin a Berck. Di esse io preferisco di gran lunga quelle in cui egli ha voluto e saputo chiedere l'ispirazione direttamente all' umile realtà, interpretandola con larghezza sintetica e mettendola in iscena con non comune abilità e molta misura, ma non potrei non lodare le meravigliose doti d'invenzione, di composizione e di sa- riuscendo però assai più a conquistare la nostra ammirazione per la grande virtuosità di pennello che a commuoverci ed a farci soavemente sognare.

* * *

Quali che siano le obbiezioni che un severo spirito critico si possa credere in diritto di muovere

ALBERT BESNARD — UNA VIA A MADURA.

ALBERT BESNARD — LE TRE DANZATRICI DI GIODHPUR.

ALBERT BESNARD — LA MALATTIA.

ALBERT BESNARD — LA CONVALESCENZA.

ad alcuni degli aspetti dell'arte duttile e multiforme di Albert Besnard e quali che siano le riserve che creda di poter fare sull' intima essenza d'originalità e sulla novatrice influenza di essa, non si deve nè si può negare che, concettoso e lirico nell'ideazione e gradevolmente sensuale nell'esecuzione, l'autore del *Ritratto di teatro*, dell' *Isola felice*, dell'*Ebbrezza delle rose*, della *Materia e l'idea*, dell'*Uomo preistorico e l'uomo moderno* è una delle personalità più forti più interessanti e più seducenti dell'odierna pittura mondiale e che, malgrado qualche influenza inglese esercitatasi su lui negli anni giovanili e malgrado che egli si riattacchi ai deliziosi pittori del Settecento francese forse meno immediatamente e certo meno spontaneamente di un Jules Chéret e di un Auguste Renoir, l'indole sua artistica è di spiccato e rappresentativo carattere francese.

VITTORIO PICA.

ALBERT BESNARD - SCHIZZI.

EDILIZIA MODERNA: L'ARCHITETTO ERNESTO WILLE.

RNESTO Wille, architetto tedesco nato a Berlino nel 1860 ed uscito nell'81 dalla scuola di Eckenförde, è morto, or è un anno, a Roma, nel pieno vigore della sua attività artistica; e poichè questa sua attività egli la svolse in Roma specialmente, lasciando una impronta che già trova imitatori e seguaci, non sarà inutile, credo, evocarne la figura e analizzarne lo stile.

V'è infatti a Roma, fra i vecchi alberi di Villa Patrizi, un gruppo di villini tutti bianchi, tutti luminosi, lieti di tenue policromia, di cui conviene parlare.

Conviene parlarne come un sintomo di tutto un risveglio che si manifesta ancora timido e malcerto in mezzo alla architettura tradizionale intristita e involgarita nelle vecchie forme, nei vecchi canoni troppo spesso applicati senza gusto e senza ingegno,

Fra il dilagare dell'impressionismo nell'arte, l'architettura è divenuta la Cenerentola delle arti belle: in un periodo in cui la scienza della costruzione ha inventato nuovi procedimenti ed applicato nuovi materiali, l'architettura, invece di prenderne a volo i resultati e crearne nuove forme con l'applicazione logica e sincera di quei procedimenti e di quei materiali, s'è compiaciuta di vestirsi di falsità, di mascherarsi coi costumi e con le forme dei secoli scorsi: ha messo il guardinfante invece della gonna attillata credendo di sembrar nobile sol perchè si vestiva con gli abiti dei nobili antenati.

Com'è naturale, questo decadere delle forme architettoniche s'è manifestato più specialmente nei paesi in cui la tradizione architettonica era più gloriosa; massime in Italia.

Quando da noi s'è voluto creare, con un complesso architettonico addossato al Colle Capitolino, il Monumento dell'Italia risorta, uno dei migliori architetti nostri, Giuseppe Sacconi, ha imaginato, prendendo l'ispirazione dal Tempio romano della Fortuna a Palestrina, un grande scenario in cui le forme classiche sono appena appena cambiate e modernizzate in qualche dettaglio, a dimostrare che l'architettura di quell'Italia che voleva celebrare la sua terza vita non sapeva fare di meglio che risalire agli antichi canoni già tornati per ben due volte artificialmente in vigore, durante il Cinquecento e durante l'Impero.

Se in tali condizioni di servilismo alla tradizione s'è trovata da noi l'architettura monumentale, in condizioni molto più tristi ha vegetato l'architettura delle abitazioni private. Finora la puerile forma della casa cubica con aperture simmetricamente disposte ha trionfato sovrana; sia negli immensi fabbricati cittadini formicolanti di inquilini accatastati, accasellati, numerati in appartamenti tutti uguali d'una disperante monotonia; sia nei villini a forma di scatola tutti identici nella pianta, tutti disposti nello stesso modo sì che prima di entrarvi possiamo esser sicuri d'indovinarne le varie destinazioni; sia infine nelle casette in campagna od al mare fatte generalmente da maestri muratori sopra un modello unico, mancanti di ogni intimità e di ogni praticità, fatte per gente che passa la giornata all'aperto e che vi si rifugia soltanto la notte per illudersi di dormire in pace fra il ronzio delle zanzare e l'afa che vi s'è chiusa nel giorno.

* * *

Chi abbia in mente quell'ideale tipo di casa che è il *cottage* inglese comprenderà anche meglio quanto in Italia si sia trascurato tutto ciò che riguarda l'abitazione cittadina e campestre.

Vi è stato anzi tutto un periodo, che fortunata-

ARCH. ERNESTO WILLE.

mente accenna a chiudersi, in cui il problema edilizio in generale è stato tenuto come disprezzabile, in cui il bisogno di avere una casa comoda, intima, piacevole, luminosa non è stato affatto sentito; periodo veramente desolante anche sotto altri rapporti nella vita civile del popolo italiano.

Per chi osservi soltanto il continuo accrescersi delle grandi case cittadine, cui l'ossatura in cemento armato dà l'aspetto di gabbie smisurate, sembrerà strano che si parli di risveglio nell'architettura moderna; ma per chi guardi alla periferia delle grandi città italiane sempre più tendenti ad espandersi e vi scorga, ancora non completamente espresso, il desiderio della casa piccola, intima, adombrata di piante, lieta di piccoli giardini in cui ogni fiore che nasce rappresenta una assidua cura, apparirà questa rinascita del senso della casa che s'era smarrito o sopito da noi.

Tale tendenza non è di quelle che si innestano, sporadiche e passeggere, alla tumultuosa e febbrile vita moderna; è di quelle che questa vita integrano e rendono sopportabile.

Il decentramento nelle città moderne è un fenomeno parallelo all'aumento di velocità dei mezzi di trasporto: e poichè questo aumento si fa ogni giorno più sensibile e imperioso non par dubbio che il bisogno di allontanare le case dal centro vorticoso e rumoroso delle grandi città sia sempre più sentito nell'animo dei cittadini aspiranti alla quiete ed al riposo dopo una giornata di lavoro.

Ciò che succede a Roma — e parlo di Roma a mo' d'esempio — è istruttivo e significativo: alla città ristretta nel '70 accanto agli antichi ruderi, alle basiliche urbane ed ai grandi palazzi, alla città che viveva ancora sotto l'incubo della febbre annidata appena fuor delle porte, si va sostituendo una nuova città immensamente più estesa, rapidamente progrediente in direzioni radiali per una forza potente che potrebbe veramente chiamarsi centrifuga. Si cominciò ad invadere i deserti Prati di Castello; poi a poco la popolazione delle case, fattasi sempre più numerosa, invase i luoghi più alti e più salutari: ormai monte Mario è conquistato; il Gianicolo dalle pendici di Monteverde a S. Pietro in Montorio pullula già di edifici; l'Aventino sarà fra poco un nuovo quartiere, il falso Aventino, dietro S. Saba, è tutto villini e casette; da Porta Salaria ai Parioli è sorta una piccola

F. WILLE: VILLINO MEURER IN VIA DEI VILLINI, ROMA.

città; lungo la via Nomentana si giunge sino a S. Agnese in pieno abitato; il quartiere dei villini si gode gli alberi antichi di Villa Patrizi; il quartiere Caprera copre le ondulazioni naturali del terreno fuori di Porta Pia; e tutto ciò poco più che venti anni fa era deserto!

architetti studiano prima accuratamente la pianta e poi aprono i vani sull'esterno secondo ciò che la pianta richiede.

* * *

L'ispirazione giunge ai nostri architetti per due

E. WILLE: VILLINO MEURER.

Ora non è raro in tutto questo rinnovamento, che pure è spesso farragginoso, affrettato, non pratico, scorgere case e villini studiati con amore, creati con gusto e con individualità. Non è neppure raro il caso, però, che queste abitazioni sieno ispirate a ciò che da molto più tempo si fa all'estero: intendo specialmente parlare di ciò che si fa in Inghilterra ed in Germania dove, a differenza di quanto è accaduto ed accade ancora da noi, gli vie: o con lo studio dei problemi dell'edilizia moderna, tanto all'estero quanto sulle numerose pubblicazioni che dall'estero vengono in Italia, o con l'esempio più immediato dei rari architetti tedeschi od inglesi che vengono a costruire da noi.

Fra questi ultimi uno dei più geniali e dei più efficaci d'esempio fu Ernesto Wille; nè è difficile vedere specialmente nei quartieri fuori di Porta Pia come egli abbia trovato imitatori e seguaci.

Evidentemente lo stile del Wille ha l'impronta germanica: deriva cioè in linea diretta da quel tipo di costruzione così frequente, ad esempio, nei sobborghi di Berlino. Ma è uno stile germanico che ha preso la cittadinanza italiana.

Dopo aver studiato alla Baugewerbeschule di Eckenförde, il Wille s'era impiegato nello studio dell'architetto Waecther occupandosi di progetti di stazioni ferroviarie; ma ben presto aveva lasciato questo studio per darsi all'architettura di indole più artistica seguendo contemporaneamente nell'università berlinese — e questo è esempio da additare ai nostri architetti — i corsi di estetica e di storia dell'arte.

A ventiquattro anni cominciò l'esercizio pratico della professione d'architetto preparando progetti non solo di abitazioni civili, ma anche di edifici pubblici partecipando alla costruzione del Palazzo della Borsa degli Editori a Lipsia e di quello dell'Esposizione d'Arte a Berlino. Poi viaggiò lungamente a scopo di studio in Italia, in Francia in Austria e nel Belgio, finchè nel 1889 entrò, come socio e direttore della parte artistica, in uno stabilimento industriale per la fabbrica di stufe, ca-

L. WILLE: VILLINO MEURER.

E. WILLE: PROGETTO PER IL VILLINO MEURER.

E. WILLE: PROGETTO PER IL VILLINO MEURER.

F. WILLE: R. LEGAZIONE DI PRUSSIA IN VIA XX SETTEMBRE, ROMA LA CASETTA DEL PORTIERE.

F. WILLE: VILLINO AMELUNG IN VIA A. CESALPINO, ROMA.

E. WILLE: VILLINO NAST-KOLB IN VIA DI VILLA PATRIZI, ROMA.

E. WILLE : VILLINO NAST-KOLB.

minetti ed apparecchi per riscaldamento. Per chi conosce le case nordiche in cui il focolare è veramente il centro, non soltanto simbolico, della casa, sarà facile comprendere come un architetto tedesco possa trovar modo, in un ufficio simile, di manifestare il proprio gusto e la propria attività. Da noi, del resto, quando i grandi scultori e i grandi pittori del Rinascimento eran chiamati a decorare le abitazioni, i camini architravati e con la cappa dipinta eran talora vere gemme nell'armonica proporzione della linea, del rilievo e del colore.

Il Wille studiava prima di tutto la pianta del terreno dove la casa doveva esser costrutta e vi segnava il luogo di ogni albero, la quota di ogni pendenza; poi approfittando di questo studio per salvare tutto ciò che si poteva di pittoresco, massime le piante, studiava anche più amorosamente la pianta della casa. A forza di tentativi tendenti a risolvere il problema della assoluta utilizzazione dello spazio combinata con le esigenze della vita quotidiana, pratiche ed estetiche, egli giungeva a veri capilavori di disposizione interna negli appartamenti.

E. WILLE: DISEGNO PER IL VILLINO SPIRO IN VIA DI VILLA PATRIZI, ROMA — IL LATO VERSO LA STRADA.

Di questa sua abilità nell'architettare camini Ernesto Wille si ricordò sempre anche quando, abbandonata la Germania per l'Italia dove lo chiamava quasi un senso nostalgico tradizionale alla sua famiglia originariamente italiana, si dette a costruire villini in Roma, scelta ormai come seconda patria.

Nei suoi numerosi viaggi in Italia egli aveva studiato con grande amore specialmente lo stile romanico nostro, così sobrio e solido nella parsimonia dei particolari. S'era, in tal modo, famigliarizzato con il nostro tipo di costruire, quale appare nei primitivi sull'alba del Rinascimento; ma questo stile che a poco a poco doveva rivestire e quasi mascherare l'origine germanica di chi cercava di farlo proprio, egli volle renderlo ancora più sintetico e scarno nel dettaglio semplificando ogni sagoma, rendendolo puramente struttivo e quindi efficacemente decorativo.

Osservando le piante delle abitazioni da lui ideate, notando i piccoli corridoi, le scantonature, i ripostigli, gli ingegnosi passaggi, l'intersecarsi dei muri principali coi secondari, appare chiara questa ricerca del pratico, dell'intimo, del rispondente allo scopo. È notevole, per esempio, come il Wille sapesse svolgere una scala in uno spazio relativamente molto angusto, e la sapesse svolgere in modo che paresse molto maggiore del reale e pittoresca, con le colonnette, le finestrelle, le nicchie, gli archi onde si compiaceva di renderla varia e piacevole in tutto il suo corso.

* * *

Già che veramente questa era l'abilità maggiore del Wille: rendere l'abitazione pittoresca ed intima. A questo contribuiva la paziente cura con cui egli cercava di aprire nelle mura i vani delle porte e delle finestre in modo che una finestra od una

E. WILLE: VILLINO WILLE, ROMA — PIANO TERRENO: L'ANGOLO DEL CAMINO.

E. WILLE: VILLINO SPIRO — LA SALA DA MUSICA.

porta, fatta più grande o spostata di mezzo metro nella parete, avrebbe perduto, con l'alterazione, lo scopo di esistere e di piacere. Si può dire che nelle case imaginate da lui ogni stanza sia assolutamente differente dall'altra tanto nel taglio, quanto nelle aperture e nella decorazione. Ne resulta naturalmente una intimità maggiore della casa non più simile ad un albergo, con le stanze in fila, tutte uguali, con le porte sul corridoio comune, con le finestre sulla facciata simmetrica, ma sapientemente varia e piacevole: in una casa così fatta chi l'abita sa di vivere tra pareti diverse da quelle di tutti gli altri e nasce a poco a poco in lui l'affezione per quelle stanze che aderiscono alla sua propria vita, non per sola consuetudine quotidiana ma per quel senso di geloso affetto che ci lega alle cose che sono soltanto nostre. Circondate come sono da alberi e da giardini anche brevi, ogni apertura sull'esterno diviene in queste case la cornice di un quadretto in cui un lembo di cielo, un ramo fiorito, la sagoma di un pino o di un cipresso mettono una sottile nota elegiaca, un fremito di poesia. Quando dalle stanze si esce su una delle terrazze o delle logge cui il glicine giunge dal giardino a inghirlandare e profumare le pergole, un piccolo sedile ornato di maioliche rosse o verdi sembra attendervi all'ombra per un breve riposo.

E. WILLE VILLINO SPIRO.

Ora, in queste case, la semplicità dà il tono alla decorazione; la praticità, la legge del rispondente allo scopo, stabilisce e regola il movimento delle masse, l'equilibrio fra corpi ed avancorpi, fra vuoti e pieni. La fastidiosa simmetria della casa cubica, che era giunta — perfino in fabbricati nuovi — a creare finestre finte o ad intramezzarle coi pianerottoli delle case calpestando ogni logica architettonica, è abbandonata e sorpassata; le parti rientranti od avanzanti, le logge e le terrazze, create per i bisogni interni delle case, appaiono all'esterno elementi pittoreschi, atti ad accrescere la varietà dei motivi architettonici.

Con tutto ciò non si può dire che Ernesto Wille abbia fatto del nuovo: egli ha seguito invece la corrente molto viva all'estero e specialmente in Germania ed in Inghilterra, dove alla risoluzione dei problemi edilizi gli architetti si dedicano da gran tempo divenendo talora veri innovatori e maestri. Il giorno in cui si farà la storia di quell'architettura civile che rinasce ora converrà cercare nel nord l'inizio di questa rinascita. E ciò è

naturale conseguenza della vita nordica assai più aderente alla casa di quanto sia da noi, abituati per la clemenza del clima a preferire l'aria aperta.

Il grande merito del Wille è invece d'aver guardato al problema dal punto di vista italiano, d'aver tentato, spesso con successo, di innestare nella casa nordica le forme italiane, d'aver sostituito ai tetti acuminati ed a forte pendenza la linea orizzontale delle terrazze scoperte, d'aver dimostrato come le linee tradizionali italiane si possano modernamente interpretare, liberandole da tutte le complicazioni delle cornicie delle sagome che costringono gli architetti moderni a far calchi e non interpretazioni libere della tradizione, di aver additato la via che si può seguire per dare alle case italiane un logico impiego dei materiali, non mascherati sotto gli orpelli degli stucchi, dei falsi travertini, delle mensole complicate, delle obbligatorie linee ricorrenti fra piano e piano, della sovrapposizione degli ordini quale la concepì l'estetica vitruviana, a cui purtroppo l'occhio è stato falsamente abituato in quell'epoca di grande decadenza, ma adoperati con sincerità e con semplicità quali essi sono e non quali dovrebbero essere già che il tipo della costruzione economica si è ormai imposto al tipo della costruzione di lusso.

***

Vediamone infatti l'aspetto esterno: l'intonaco imbiancato alla calce ricopre tutte le mura; i tetti d'embrici rossi e le mattonelle di maiolica verde tanto per rivestimento di parti di muro quanto per piccoli tetti o cupolette o ripari sono le sole note di policromia che si mescolino al bianco dell'intonaco o ne rialzino l'uniformità. Tutto il resto della policromia è composto dalla natura: sia che gli alberi si innalzino presso alle pareti e i pini coprano col loro ombrello la casa, sia che il glicine o l'edera s'arrampichino fino alle logge onde i gerani pendono i loro grappoli rosa. E in questo sta il merito di chi ha creato quelle case: che ha chiamato a collaborarvi la natura stessa, che per renderle più belle e più varie ha chiesto non invano l'aiuto di Dio.

Data questa semplicità di elementi decorativi cromatici, è naturale che vi corrisponda una grande parsimonia di elementi lineari. Infatti le finestre sono o quadre o ad arco tondo: fra queste ultime le bifore, le trifore, le quadrifore abbondano in ogni dimensione. Ma in tutte le finestre e le porte le sagome sono di una semplicità che vorrei dire elementare: i capitelli sono ridotti ad un cubo,

E. WILLE: VILLINO WILLE IN VIA A. CESALPINO, ROMA.

E. WILLE: VILLINO WILLE — IL PASSAGGIO COPERTO.

archi degenera talvolta in abuso; certe forme tradizionali nelle case nordiche, come le cuspidi, appaiono talora stonate fra le forme italiche; la meschinità di alcune linee eccessivamente trite toglie serenità alla visione dell'insieme; qualche ripiego costruttivo richiesto dall'interno si mostra troppo artificioso per riuscire estetico; l'educazione tedesca fa talvolta capolino fra il sentimento italiano non riuscendo ad intonarsi; ma tutti questi difetti passano in seconda linea di fronte al tentativo veramente geniale e nuovo di conciliare la comodità e l'intimità della casa nordica con le forme italiane.

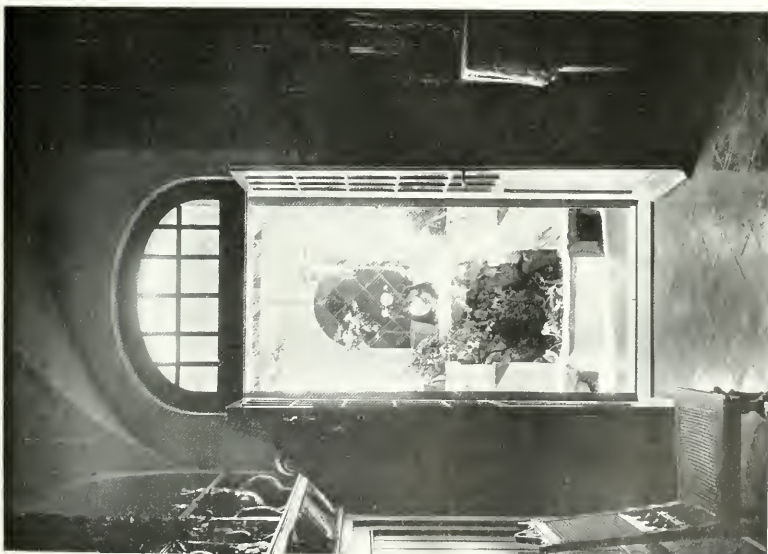
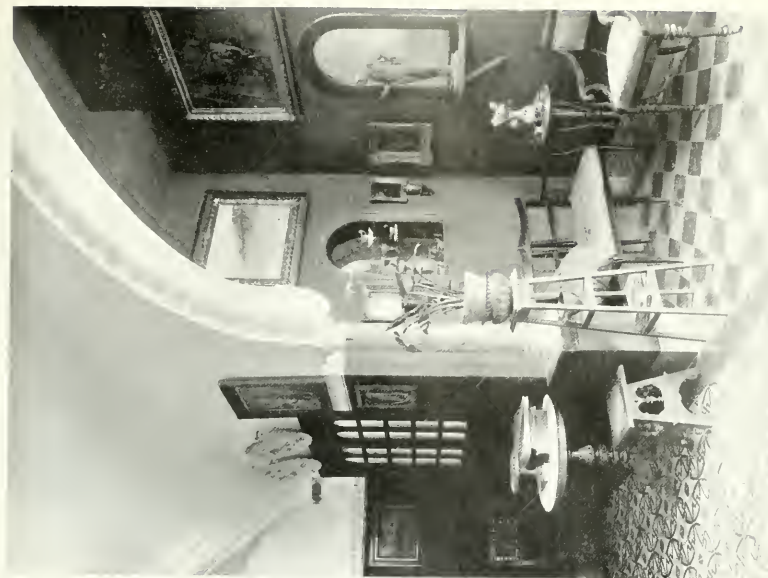
Questo tentativo è infatti spesso riuscito nelle case ideate da Ernesto Wille ed è riuscito perchè il problema è stato risolto seguendo un cammino completamente inverso a quello tentato fin qui: si prendevano prima le forme tradizionali antiche e si pretendeva di adattarle a strutture moderne; si disegnava prima la facciata e poi si pensava alla pianta; si era preoccupati della simmetria e non si pensava a utilizzare lo spazio; per la smania di sagomar cornici o di girar volute si smarriva l'unità dell'insieme; per la mania dello stile tradizionate si sacrificava la comodità della casa, proprio come quando nell'arredare un appartamento si preferisce ad una comoda e morbida

le cornici ad una fascia semplicemente agettante sul filo del muro, le aperture sono adorne delle loro proporzioni e nulla più, le colonne sono appena rastremate e per lo più senza base, le mensole si riducono in profilo ad un guscio fra due listelli. È insomma l'abbandono del complicato, la ricerca anzi delle rigida purezza, in modo che ogni linea riesca il logico resultato della struttura architettonica e basta: è uno stile classico per la semplicità dei mezzi che adopera.

* * *

Come ognuno vede, le forme usate e, oso dire, resuscitate dal Wille sono le forme dell'architettura romanica nella loro elementarità strutturale: ma esse sono state rivestite da una policromia che deriva talora, come nelle bianche colonne delle pergole tinte in basso per un terzo da una fascia rossa, dalla policromia pompeiana. Sono dunque elementi essenzialmente nostri quelli struttivi e decorativi adoperati.

Soltanto nell'uso si palesa talora e stride l'ispirazione tedesca: le finestre appaiono talvolta troppo piccole, troppo avvicinate le une alle altre; l'uso degli avancorpi, dei terrazzi, delle mensole, degli

E. WILLE: VILLINO WILLE — LA SCALA.

E. WILLE: VILLINO WILLE — PIANO TERRENO: LA FONTANELLA.

E. WILLE: VILLINO WILLE — INTERNO DEL PIANO TERRENO.

E. WILLE: VILLINO WILLE — INTERNO.

E. WILLE: VILLINO WILLE — INTERNO.

e soffice poltrona moderna un rigido e durissimo seggiolone del trecento.

Evidentemente della rigatteria architettonica ne abbiamo abbastanza, e, se non spetta al Wille — che del resto non ne ha mai avuto la pretesa — il merito d'averla debellata, spetta certo a lui il merito di aver mostrato con efficace esempio per quali vie ce ne possiamo liberare, con quali concetti si possa muovere alla conquista di uno stile architettonico veramente moderno.

Ai giovani architetti italiani che cominciano seriamente ad occuparsi dei complessi problemi edilizi, che affrontano con ardire difficoltà non tentate finora da noi, vada da queste colonne l'ammonimento e l'esempio.

ROBERTO PAPINI.

E. WILLE: VILLINO WILLE — INTERNO.

L'ENTRATA ALL'ESPOSIZIONE DALLA REITZENHAINERSTRASSE. (Fot. Kirstein).

L'ESPOSIZIONE MONDIALE DEL LIBRO A LIPSIA.

I.

IL FRANCOBOLLO DELL'ESPOSIZIONE.

DUE grandi viali segnano, in croce, il campo dell' Esposizione mondiale di Lipsia. Ciascuno di essi ha principio da una grande entrata d'onore e mette capo a un edificio che lo domina e lo caratterizza.

Sia per intenzione, sia per occasione, questo piano della Mostra delle arti grafiche non è senza significato.

Le due costruzioni sono: il monumento per la battaglia delle Nazioni e il Tempio della Coltura.

L' uno sembra affermare il carattere prettamente tedesco di questa manifestazione imponente delle arti grafiche che merita soltanto in parte l' attributo d' Esposizione internazionale; l' altro afferma una sovrana presenza spirituale, quella del pensiero, che dà alla dimostrazione tecnica della stampa un alto valore morale.

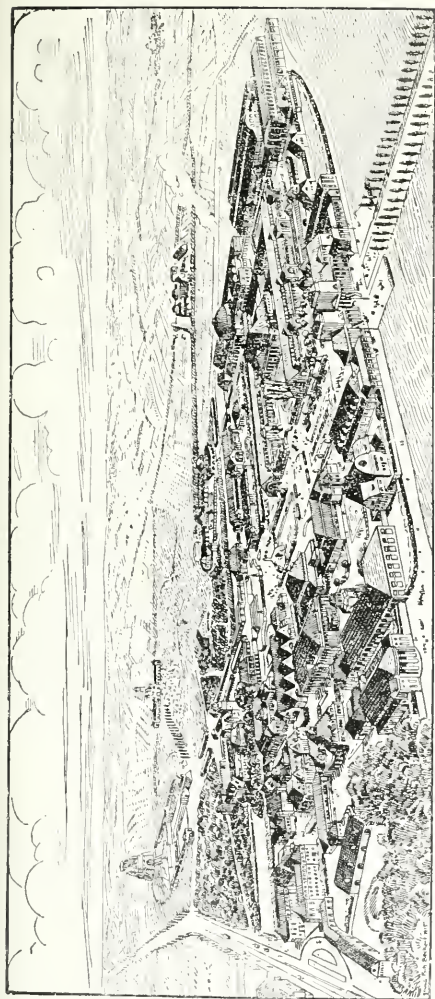
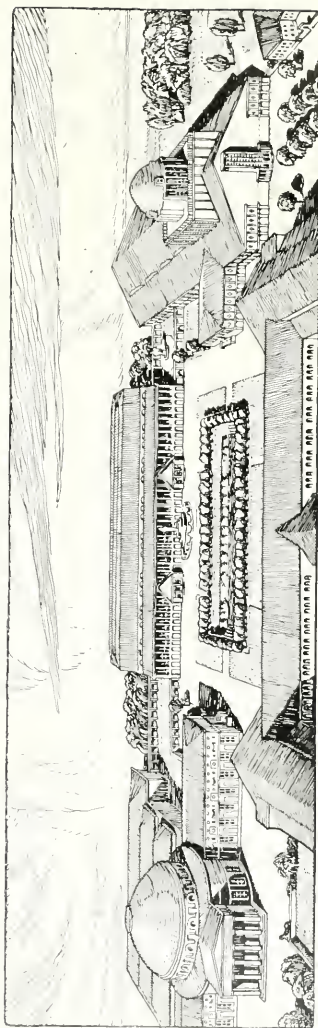
Ma come, in realtà, il colossale monumento militare è un'incrollabile imponente mole di oscuri massicci, e il Tempio della Coltura non è che un edificio fittizio, adibito ad altro uso nell'anno trascorso e al quale non fu mutato che il nome, sul fronte, così, in realtà, la preponderanza tedesca è nello spirito che informò l' esposizione e in quanti vi partecipano e in ciò che vi si mostra; la significazione e la glorificazione della coltura non è che un pretesto o un risultato casuale, poichè non si considerò questa supremazia ideale, nè con criteri generali, nè con la materialità dell' ordinamento.

* * *

Da un' esposizione mondiale dell' arte della stampa si poteva attendere il complesso di risultati diversi, l' abile geniale fusione, almeno, di due grandi manifestazioni: una manifestazione tecnica, naturalmente, e una manifestazione ideale.

Pensando alla storia del libro si pensava, per inevitabile associazione d'idee, alla storia della coltura umana.

E le antiche edizioni preziose sembravano dover attrarre la nostra attenzione non soltanto per la carta, l'impaginazione, il carattere, la miniatura od il fregio, ma perchè noi avremmo trovato, nella loro veste più fresca, più originale, i primi evangelii della nostra letteratura, della nostra scienza e della nostra arte.

Alla constatazione delle meraviglie meccaniche che hanno moltiplicato l'edizione e disseminato le fonti del sapere, si doveva aggiungere la poesia

LIPSIA — PANORAMA GENERALE DELL'ESPOSIZIONE DEL LIBRO.

IL TEMPIO DELLA COLTURA E LA GALLERIA DELLE MACCHINE.

del contemplare le massime sorgenti alle quali tutta l'intellettualità umana accorse per suggere la prima ambrosia.

E non solo poesia sarebbe stata, in questo. Ma vi sarebbe stata la positiva efficacia di una immensa valutazione del progresso intellettuale e morale del mondo.

La civiltà poteva spiegare qui un apparato di forze la cui esigua compagine ha potere per ogni conquista e conta le vittorie più durevoli e più clamorose.

Materiati sulla carta e nei brevi segni degli inchiostri, potevano qui convenire tutti i valori universali dell'individuo e della nazione.

Un ordinamenio ideale è assai più arduo compito che un ordinamento materiale: ma questo è funzione così automatica che non sarebbe riuscito difficile lo stabilirlo a chi avesse voluto ricercarlo.

Sono i valori ideali che sconfinano, che sfuggono, che si consertano, e che si doveva e si poteva cercar di comporre in un quadro eloquente.

E questo non potè accadere neppure in Lipsia, città classica della vita intellettuale tedesca, che reca sulla sua università la classica impronta della sovranità latina.

Tutto questo è classicismo puramente esteriore, è una posa estetica e un vieto formalismo, che contrasta e che stona nella fragorosa armonia del

PADIGLIONE DELL'AUSTRIA. (Fot. Kirstein).

brutale materialismo moderno onde si corroborano tutte le fibre tedesche.

Le molte e diverse mostre tedesche, che hanno trovato nella stampa un pretesto per figurare in un padiglione qualsiasi, sono una prova assai chiara del modo onde la Germania si differenzia dalle altre nazioni partecipanti e del modo con il quale l'Esposizione fu concepita.

Poteva sembrare che dovesse raccogliersi qui, per qualche tempo, « la luce del mondo » e che la trascendente misteriosa e onnipossente figura del genio umano dovesse, sola, ergersi alta di contro agli orizzonti.

Ma gli orizzonti germanici non sono gli orizzonti latini.

Contro di essi stanno i ferrei soldati che coronano la mastodontica mole del monumento della guerra: e guardano basso.

Il Tempio della Coltura è vuoto.

Così, l'esposizione mondiale del libro e delle arti grafiche a Lipsia, distrugge la prima e la più grande illusione.

Era possibile organizzare questa manifestazione con uno scopo più alto, con una visione più larga, onde venisse alla mostra una distinzione di aristocratica spiritualità?

* * *

La partecipazione tedesca ha una preponderanza enorme su ogni altra: una preponderanza di quantità.

Non è il caso d'insistere su alcuni particolari e di chiedersi che cosa stiano a fare, nella mostra delle arti grafiche, due vagoni delle ferrovie dello stato, di prima e seconda classe.

Ma non si può non rilevare che questa quantità

di materiale esposto non riesce a dar una dimostrazione della ricchezza del mercato librario tedesco e della sua eccellenza, perchè si sbizzarrisce in una varietà di categorie che tollera l' intrusione di oggetti non aventi alcuna attinenza con l'arte grafica.

Ne è conseguita, per tali ragioni, una mostra pletorica e confusa, dove c' è troppo d'inutile a discapito della chiarezza generale.

I Berlinesi che capitano a Lipsia in numerose comitive, dopo qualche ora di treno, si compiacciono di questa sovrabbondanza. Ma il giudizio generale è diverso.

I criteri puramente tecnici dell'organizzazione tedesca hanno avuto eccessiva larghezza: alcuni

Non mancano, invece, tutte le bizzarrie dei giocattoli infantili, i banchi e gli scarabocchi: persino gli apparecchi oculistici.

E, altrove, mentre la fotografia sfoggia una collezione che è sproporzionata alla importanza assai relativa che qui rappresenta, si espongono persino gli apparecchi cinematografici.

Così, nella galleria delle macchine, a fianco delle monumentali rotative, si allineano le piccole macchine per piegare e per chiuder le buste e un padiglione intero è dedicato ai negozianti di articoli per l' arte grafica: mobili, macchine da scrivere, timbri, gomme, penne, matite, calamai e, anche, parecchie cazzeruole.

PADIGLIONE DELLA RUSSIA. (Fot. Kirstein).

aggruppamenti, poi, hanno una ragione puramente nominale.

Nella Casa della donna, quindi, si è fatto luogo a molte collezioni di antichi volumi, che sono separate dalle altre per il solo fatto che la raccoglitrice loro è una signora.

Posto come argomento la femminilità, si sono accolti sotto i vetri lucidi degli scaffali i ricami femminili e le macchine tessili e i quadri; e una ditta per la fabbrica dei colori, alla quale lavorano in maggioranza le donne, ha reclamato il proprio spazio all'ombra delle grandi ali della pietà femminile.

V' è un padiglione intitolato al bimbo e alla scuola; e doveva apparirvi tutto quel che si stampa per l' educazione della gioventù.

Dimostrare qualche rapporto fra questi oggetti e l'arte grafica è una cosa molto facile.

Ma i rapporti son di tale natura che, di questo passo, si giustifica anche la presenza dei vagoni ferroviari, considerando che per visitare l' esposizione bisogna far conoscenza con le vetture delle ferrovie.

Queste sono le impressioni generali sullo spirito e sul significato della mostra di Lipsia, impressioni che non possono esser disgiunte da alcuni accenni sintomatici alla partecipazione tedesca, perchè essa forma la parte principale dell' esposizione e le trasmette quindi le proprie caratteristiche: ed anche perchè in essa si possono rilevare, con limpida evidenza, i criteri ordinatori che non furono senza influenza anche per le mostre degli altri stati.

* * *

Si può constatare una differenza notevole tra la parte tedesca dell' esposizione e la parte, assai più ma assai meglio limitata, che è veramente internazionale.

Il Tempio della Cultura chiude il « Viale delle Nazioni », ai lati del quale s'allineano le bandiere nazionali europee.

Primi, a sinistra, sventolano i labari gialli e neri dell' Austria; di contro è la Russia, a destra; segue l' Inghilterra, e il « Viale delle Nazioni » incrocia, poi, il lungo e vasto viale, verde d' alberi e garrulo di fontane, che sale con tre grandi scalee successive verso il parco dei divertimenti e il lontano monumento delle Nazioni. Oltre, a destra, non vi è che il padiglione tedesco; a sinistra sventolano i due tricolori della Francia e dell' Italia.

In questi padiglioni, per la ricchezza del materiale e per la varietà dei documenti retrospettivi e l'accuratezza degli esemplari e l'interesse artistico, si raccoglie quanto basta per fare dell' esposizione di Lipsia un campo degno di studio attento e profondo.

Lo sforzo maggiore per meglio figurare si può attribuire, come appare, all' Austria e alla Francia, l'una obbligata dall'amicizia, l'altra dalla concorrenza.

E molto impegno dimostra anche l'Inghilterra, benchè la partecipazione, come avvenne per l' Italia, sia stata decisa all' ultimo momento.

Gli stati minori, Spagna, Belgio, Svizzera, Olanda, Danimarca e Svezia-Norvegia, si raccolgono in un padiglione unico.

Tracciamo, ora, alcuni rilievi generali.

Per la quantità del materiale librario esposto, dopo la Germania, può essere seconda l' Austria seguita dalla Francia. L'Inghilterra e l'Italia vengono dopo, con non molta differenza tra loro.

Escludiamo dalle nostre considerazioni l'Italia, la cui partecipazione merita una illustrazione diffusa a parte.

Si deve notare il successo conseguito dall'Austria di fronte agli stati che hanno concorso con uguale larghezza.

Il padiglione francese è, esteriormente, più vasto e più suntuoso. Ma vi è molto disordine, all'interno, e i volumi sono troppo alla rinfusa. Anche la decorazione delle sale è eccessivamente *sans gêne*, se pur non manca di ricchezza.

L' Austria ha penuria di oggetti preziosi, di saggi preclari, ma vi è un ordine chiaro, largo ed ogni volume è collocato con cura, così come è stato presentato con molta finitezza.

Nella mostra francese stupisce la facilità con la quale si sono accumulati i volumi senza curar la veste: è prodigalità senza lusso nè distinzione.

L'Inghilterra destava, a buon diritto, un'attesa che la realtà non ha superato. Forse ha nuociuto la preparazione affrettata e le molte cose notevoli e di vero valore, che sono esposte nel castello imponente e pur tanto fragile, non compensano la deficenza di un' impressione generale che conquisti improvvisamente. È possibile trovare qualche accenno, però, ad intenzioni di un ordinamento ideale in rapporto con i valori di coltura.

La Russia espone, nelle sale della mostra retrospettiva, esemplari preziosi e curiosi ed ha alcune ottime cose caratteristiche.

PADIGLIONI DELL'INGHILTERRA. (Fot. Kirstein).

PADIGLIONE DELLA FRANCIA. (Fot. Kirstein).

Gli altri stati non riescono che ad una dimostrazione assai modesta: così la Spagna, la Svizzera ed il Belgio: mentre largamente intervenne, in proporzione, l'Olanda; e la Danimarca e la Svezia-Norvegia, specialmente la prima, inviarono collezioni di quantità minima, ma raccolte da una selezione così scrupolosa e così intenta che alcuni volumi, per la veste esteriore, non trovano chi possa vantare un confronto di superiorità.

Per la parte storica si distinguono l'Inghilterra e la Russia: per quel ch'è decorazione del libro merita un'attenzione minuziosa la sezione inglese. E' invece, nel complesso, in notevole deficenza l'arte grafica applicata alla pubblicità, quando si faccia eccezione per la Francia, che ha cataloghi del genere di una insospettabile lussuosità, e per l'Italia che espone una serie di affissi murali ai quali non si trova degno raffronto possibile.

Nella cura generale dell'edizione si è già segnalata l'Austria, ed esempi di legature artistiche pregevolissime, oltrechè nelle sale della Danimarca e della Svezia e Norvegia, si vedono nel padiglione francese.

Nel giornalismo, non tutti gli stati danno manifestazioni abbastanza complete per uno sguardo complessivo.

Saggi magnifici di tecnica riproduttiva si ammirano in ciascuna delle sezioni di maggiore importanza. La Germania e l'Inghilterra si contendono la palma.

Le Nazioni si ritrovano a fronte nelle moltissime sale del padiglione di belle arti grafiche contemporanee. E tutte partecipano con abbondanza e son numerose le opere di artisti noti e quelle che attraggono per originalità e per arditezza. Le tendenze artistiche internazionali hanno però uno scambio molto facile e le diverse scuole si ritrovano e gli stessi tentativi si ripetono. Non sapremmo quale cenacolo possa meritare il vanto di una affermazione decisa, onde l'arte moderna sembri avviarsi alla soluzione delle sue incertezze e trovare una linea diritta verso una luce nuova.

Questi i rilievi principali che sono suggeriti dalla partecipazione internazionale alla mostra delle arti grafiche e del libro.

Ma un esame pur sommario, nei diversi padiglioni, fa passare sotto gli occhi molte cose che è utile siano ricordate.

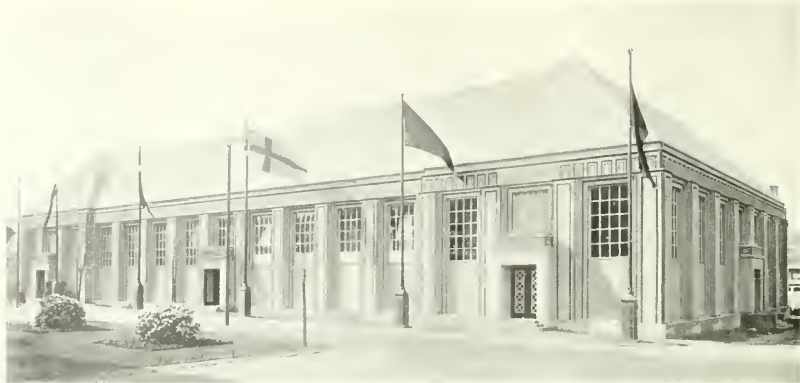
***

Siamo nel padiglione inglese.

Allo Shakespeare si è dedicata un'intera sala. E vi sono biografie ed opere sue, dalle edizioni più antiche alle più recenti, dal 1550 al 1913, illustrate sempre con una particolare ricchezza: tra le altre l'*Amleto*, l'*Otello* e le *Allegre comari di Windsor* con i disegni del Simmonds, del Graham e del Peters.

Un volume caratteristico raccoglie i ritratti del grande trageda. È un'edizione del 1824, con dieci ritratti a smalto in copertina.

Una collezione interessantissima s'allinea nella sala adiacente: sono moltissimi libri di esplorazioni e di viaggi, dal Capitano Francklin allo Shackleton. A fianco, appaiono edizioni artistiche sulle miniature indiane e persiane, con riproduzioni al naturale di una nitidezza e di una finitezza complete.

Una eloquente dimostrazione dei progressi librari è offerta da un centinaio di volumi, schierati

PADIGLIONE COLLETTIVO DELLE NAZIONI. (Fot. Kirstein).

a distanza e semi-aperti così che se ne possa osservare l'impaginazione e il carattere, volumi conservatissimi, che risalgono al 1820 e giungono, a pochi anni di distanza l'uno dall'altro, sino al 1913.

È curioso notare come la decorazione del libro, esteriormente, si faccia sempre più suntuosa, mentre, interiormente, vanta da tempi lontanissimi esemplari prodigiosi. La copertina è dapprima di una semplicità non mai smentita, e il fregio, che è poi meno appariscente e nella stessa tinta, varia soltanto negli ultimi anni e trionfa, infine, con le legature policrome e con il rilievo.

Le Università di Cambridge e di Oxford hanno una larga rappresentanza: ed inviarono le collezioni classiche, scientifiche e letterarie e la raccolta, voluminosissima, dei testi scolastici.

Attraggono lo sguardo due ricchissime opere su

PADIGLIONE DEL GIAPPONE. (Fot. Kirstein).

l'architettura romana e bizantina, con 165 fuori testo e 148 illustrazioni.

Ed altre edizioni lontane nel tempo offrono modo di confrontare come si presentasse una pubblicazione in epoche diverse.

Troviamo così alcuni volumi su *San Giorgio, campione d'Inghilterra*, dell'880, dell'890 e del 913, e vediamo il documento del centenario del *Poeme of Ann e Jane Taylor* di Adelaide O' Keese, con d'onore, il primo volume stampato a Mosca, nel 1564. Di fronte, è un modello del torchio onde uscì.

Edizioni d'arte pregevolissime portano la data del 1796, del 1814 e, tra queste è una delle opere più popolari nella folla dell'impero moscovita: *La storia d'un militare*. Curiose antichità appaiono anche nel breve spazio concesso alla pubblicità: e v'è un notevole affisso di un giornale del 1814.

TEMPIO DELLA CULTURA. (Fot. Kirstein).

copie del 1813 e del 1913 ed una copia del 1830.

In una sala centrale si ammirano lungamente dai visitatori alcune grandi riproduzioni in collotipia dei capolavori dell'arte italiana, le quali completano così la eccellente partecipazione artistica inglese, che ha una diffusa e perfetta collezione di litografie modernissime.

***

Ecco la sezione russa, vigilata dal Piccolo Padre dispotico.

Attorno alla statua del primo stampatore russo Ivan Feodorow, si assembrano i documenti storici dell'arte libraria.

V'è una raccolta di edizioni della stamperia del Santo Sinodo che risalgono al 1641 e, al posto Sfolgorano, per bellezza di miniature a mano, per ampiezza di fogli e per una policromia originale e fantastica, le collezioni di opere religiose.

Nella sezione della tecnica riproduttiva e delle belle arti sono i figurini ricchissimi e geniali del Bakst, ed avvisi e programmi teatrali d'eccezione, dei quali altrove non crediamo si possa trovare un esempio.

Una raccolta ottima è pure quella degli originali per la decorazione del libro; ve ne sono dello Zamirailo, del Benois, del Lanceré, del Bilibin e dello Tschechonin.

Una graziosissima edizione di carte da gioco si orna di tutti i personaggi e di tutti i costumi tratti da " Monna Vanna „ di Maurizio Maeterlinck.

* * *

Nel padiglione della Francia ha una sala ottimamente occupata la *Scuola del libro*, la quale espone saggi dei suoi allievi, nei diversi anni d'insegnamento.

Sono legature, composizioni e fusioni decorative, fusioni per stampa in rilievo, modelli litografici e fototipie.

Sono anche, come modello di composizione,

IL MULINO TEDESCO ANTICO ED IL PADIGLIONE « IL BIMBO E LA SCUOLA ». (Fot. Kirstein).

alcune pagine del Presidente della Repubblica: *Poincaré*: *L'idée de patrie*.

E si fanno notare: un' edizione del Didot (1801) con le opere di *Racine*, un' edizione dello *Germinal* di Zola con xilografie efficaci del Colin, le composizioni di Giraldan per *La vie des abeilles*, di una squisita finezza. Queste ultime son stampe su legno, a colore.

Molti sfogliano un album con cinquanta *Impressioni d'Italia* di Edgar Chahine; altri contemplano le graziosissime figurine del "Brunelleschi,, riproducente *Le maschere e i personaggi della Comedia Italiana*. Sono molto fini e di un garbato umorismo.

Frontispizi a colori, delicati, pieni di brio e di linee svelte, e pur graziosissimi e minuziosi, sono in testa alla collezione delle *Vecchie canzoni per i cuori sensibili*.

E ovunque trova posto una collezione enorme di libri d'ogni materia. Hanno, qui, il loro nome tutte le grandi case editrici francesi che l'Italia conosce e che conoscono benissimo il mercato italiano.

* * *

Molto chiara, per la disposizione larga e ordinata del suo ricco materiale, è la sezione austriaca, decorata con tipica arte dall'Hoffmann. È da lamentare, per altro, che l'insistenza del bianco e nero, nei fregi e nelle leggende, renda quasi insopportabile, dopo qualche tempo, l'effetto di queste sale.

L'esposizione libraria moderna è, in questa mostra, il principale valore, per la nitidezza degli esemplari e per la mancanza di edizioni trascurate o di materiale troppo facile.

L'Austria vince, in questo campo, ogni confronto.

Tra le antiche cose si possono, però, considerare alcuni oggetti interessanti: un vecchissimo e prezioso libro viennese, del 1502, un volume che raccoglie canzoni religiose di Carlo Magno. *La Gazzetta di Vienna* del 1757, alcuni "passionali,, boemi del 475, 480, 495.

* * *

La Danimarca, che ha il primato per la legatura del libro, non espone altro, nella sua sezione,

che sia degno di nota, all'infuori delle edizioni giunte da Copenaghen; meravigliose legature, in cuoio e in pelle, se con tanto aristocratico buon gusto si armonizzano le tinte e si scelgono i risguardi e si cura ogni particolare.

Ben vicina a questa perfezione è una ditta di Stoccolma, che onora la partecipazione svedese, e si fregia orgogliosamente del motto: *Sic itur ad astra.*

L'Olanda fa ammirare volumi d'arte con ottime riproduzioni del Rembrandt e del Van Dyck. Poco ha la Svizzera, proccupata di fare strepitosa *réclame* alle sue stazioni estive e alle sue bellezze naturali con una invasione di manifesti che servono bene allo scopo dominante la vita dei nostri vicini, risoluti concorrenti nell'industria del forestiero.

Saggi modestissimi ha il Giappone, la partecipazione del quale si può dir quasi nulla.

V'è qualche antico volume e un piccolo laboratorio per una primitiva stampa dal legno.

Attorno al Tempio della Coltura, non lontano dai ruderi greci e romani con rare inscrizioni di scarso interesse, si raccolgono, in sale ristrette, alcune mostre d'Oriente: ma non offrono se non una sensazione d'ambiente.

* * *

Lo spazio molto vasto che l'Esposizione occupa ancora alla destra dei padiglioni internazionali allineati lungo il "Viale delle Nazioni" verso la città, è disseminato di piccole e grandi costruzioni, all'interno delle quali si ritrovano parecchie volte i nomi dei vari stati; ma la gran parte del materiale ivi esposto è tedesca ed il complesso di questi edifici soltauto può dare un'idea sui particolari della partecipazione germanica.

Il primato spetta alle tre immense "Gallerie delle macchine" nelle quali espongono, infatti, con due sole eccezioni, ditte tedesche.

LA CASA DELLA DONNA. (Fot. Kirstein).

Vi sono mastodontiche rotative, vere case d'acciaio, ordigni frenetici e fragorosi.

Funziona una varietà molto numerosa di linotype, di macchine per la stampa, nei generi e nei tipi più diversi: e i tecnici si raggruppano attorno ad esse per constatare le ultime modificazioni apportate, le ultime conquiste nel campo della meccanica.

Non è possibile e non sarebbe divertente, dunque, un'illustrazione dei particolari. Vi sono macchine ancora ignote tra noi, recentissime, e che non tarderanno ad esser diffuse per la loro importanza e per la loro praticità.

Il compito dell'operaio, in tutto quel che è automatismo, finisce per esser soppresso.

Alcune macchine stampano contemporaneamente anche le quadricromie. Una raccolta di piccoli modelli espone in modo aperto i segreti di questi progressi sempre più rapidi e risolutivi.

La meccanica occupa molto spazio anche nel

padiglione dell'industria della carta, ove trova posto ogni materia prima, dal legno allo straccio, e dove si svolgono i diversi processi di fabbricazione.

A fianco di questo edificio fu riprodotto, da una cittadina di provincia, un vecchio mulino tedesco per la fabbricazione della carta e per la stampa circa il secolo decimosesto.

Il mulino mette in movimento un macchinario in legno per la macinazione, la preparazione della pasta, l'essiccazione ed il taglio.

SALA DELLA « CASA DELLA DONNA ». (Fot. Kirstein).

Vi sono adibiti operai in costume dell'epoca e v'è la fonderia dei caratteri, che si serve di un modestissimo fornello. Vi è la stamperia con un torchio a mano e con un deschetto per la cucitura dei fogli. Infine, è riprodotta una piccola bottega di libraio.

* * *

Un edificio di non modeste proporzioni è dedicato alla stampa, al giornalismo.

Sulle pareti e sui tavoli è un' invasione di quotidiani e di periodici, illustrati, politici, scientifici, letterari, artistici.

Una gradinata conduce ad uno speciale tempietto, ove è esposta una enorme statistica della stampa quotidiana e periodica tedesca, dal 1739 al 1913.

Sono cifre ... da far paura.

Si ha una serie di somme delle quali conviene offrire un breve elenco:

MATERIA:	NUMERO DEI GIORNALI APPARSI
Teologia e filosofia	731
Filologia e pedagogia	594
Scienza naturali e mediche	561
Sociologia e politica	609
Esercito e marina	52
Finanze	559
Industria	1153
Letteratura	264
Problemi femminili	441
Sport	217
Agricoltura	436

Un' altra statistica recente dei giornali che si pubblicano, in ogni paese, è esposta nella sezione svizzera ed è la seguente:

Stati Uniti	22.837
Germania	10.017
Francia	9.000
Inghilterra	4.329
Austria	3.952
Italia	3.068
Russia	2.391
Belgio	2.366
Giappone	2.077
Spagna	1.838
Svizzera	1.588
ecc.	

Quante riflessioni non consigliano questi due brevi specchietti del giornalismo tedesco e del giornalismo internazionale! È l'esercito del quarto potere.

Coll'esposizione della stampa ha qualche affinità il padiglione vicino della stenografia, al quale partecipano molte nazioni e nel quale figura degnamente l'Italia, per merito, sovratutto, di un larghissimo intervento degli italiani soggetti all'Austria.

Interessano parecchi autografi del Gabelsberger, dello Stolze e di alcuni altri.

Compaiono manuali stenografici in ogni lingua, in russo, in bulgaro, in rumeno e trattati antichissimi di tachigrafia e di stenografia, del 685 e del 743. Del Gabelsberger si ha il trattato datato del 1834.

Opere d'ogni genere sono presentate in trascrizione stenografica, poemi, romanzi, comedie; e non mancano saggi di microstenografia per i quali occorre, veramente, l'aiuto di un microscopio.

In un padiglione speciale si espone una collezione curiosissima. Sono migliaia di francobolli *réclame*, con i quali le case produttrici tedesche lanciano i propri articoli.

Due piccoli edifici sono dedicati... alle Colonie tedesche... e all'Esperanto, divenuti argomenti d'arti grafiche.

Il primo, tra questi, è d'una miseria apparente e sostanziale che si poteva evitare. V'è qualche traduzione di volumi tedeschi, e fotografie di scuole aperte da missionari nel Kamerun, e capanne e crani e zampe di animali d'ogni sorta. In una sezione attigua sono raggruppate le fotografie delle scuole, degli ospedali, delle banche, degli uffici tedeschi all'estero.

Il padiglioncino per l'Esperanto si fregia di un modesto altare elevato al Dottor Zamenhof che combinò la nuova lingua, armoniosa ed armonizzante.... Attorno, libri sull'Esperanto, e corrispondenza tra gli esperantisti.

Vastissimo padiglione è quello del libro tedesco: accoglie in lunghe gallerie, fiancheggiate da mostre elegantissime, le ditte che preparano i colori e gli inchiostri tipografici, e le fabbriche di rulli e di pasta, e le fonderie di caratteri, e i tipografi, e

SALONE DELLA « CASA DELLA DONNA ». (Fot. Kirste'n).

PADIGLIONE DELLA GERMANIA. (Fot. Kirstein).

PADIGLIONE DEI COMMERCIANTI (SEZIONE GERMANICA). (Fot. Kirstein).

LA TORRE DELLA VECCHIA AIOELBERGA (QUARTIERE STUDENTESCO). (Fot. Kirstein).

gli zincografi, e i litografi, e i librai, organizzati, quasi sempre, in forti gruppi associatisi per l'occasione.

Ed è certo che se il complesso della partecipazione tedesca è pletorico e confuso, non si deve disconoscere che, tra la pesante farragine di tanto materiale, sono segni indubbi di una eccellenza tecnica non discutibile.

Non si potrebbe dire similmente per la parte artistica. Si può trovare un sintomo di questa deficenza nella sezione musicale, accodata a questo principale edificio.

La Germania ha nel mondo musicale, per la possanza de' suoi grandi sinfonisti che impongono reverenza, una posizione invidiabile.

Qui, presenta una collezione preziosa e attraente di autografi, dovuti ai sommi musicisti tedeschi, francesi, italiani. E questi valgono molto benchè nessun contributo nuovo portino alla storia della musica o alla biografia degli illustri e riescano a totale beneficio degli editori che ne traggono ragione di pubblicità.

Ma, d'altra parte, non v'è cosa che riveli una devota coltura della musica, in forme esteriori.

Se vi è un elemento significativo, può esser nelle edizioni a venti centesimi, con le quali si diffondono decorosamente le più celebri composizioni.

Ma è poco.

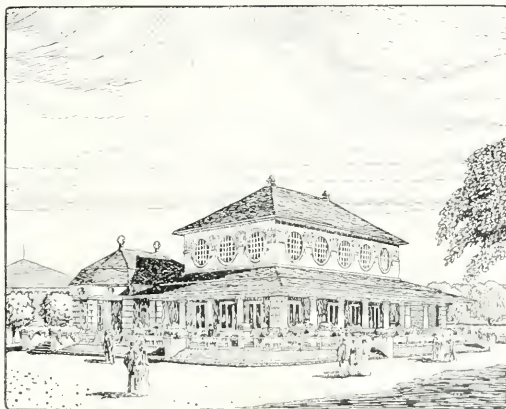
Ed è appunto per ciò che vien fatto di chiedere se queste mostre incomplete non avrebbero potuto mancare, con vantaggio di quanto era essenziale per il carattere dell'esposizione: o se anch' esse non avrebbero dovuto apparire più degne, più complete e, sopratutto, meglio selezionate.

Il padiglione austriaco, per il suo ordinamento generale, dà un ammonimento non trascurabile.

* * *

Alla donna si è dedicato un vasto edificio dove si possono trovar troppe cose.

Si comincia con i disegni, a matita, a sanguina o con le tele ad olio, si continua con le legature a mano, le illustrazioni a mano, i volumi intagliati o ricamati, le composizioni musicali, le autobiografie di donne celebri, le fotografie, le collezioni delle signore bibliofile e si arriva ai lavori d'uncinetto, all'esposizione di moda, alla propaganda delle suffragiste.

Le donne tedesche han voluto invitare le loro

UNA CARATTERISTICA BIRRARIA NEL PARCO DEI DIVERTIMENTI.

compagne ad una prova di versatilità intellettuale: e nessuno dubita di questa squisita dote della femminilità. Ma con l'esposizione del libro, che c'entra tutto questo?

L'ago, forse ciò si è voluto significare, vale per la donna, quanto la penna?

Nessuno ne dubita.

Figurano, in questa casa a sè come uno scompartimento per signore sole, lavori di una minuziosità e quindi di una pazienza ammirevole e, anche, molte cose gentili, graziosissime.

Le scrittrici inglesi, ad esempio, hanno collezioni di opere molto ponderose sull'Italia. Quanto amore, per l'Italia! Ovunque, d'altra parte, c'è qualche ricordo nostro, qualche pensiero per noi, in ogni edificio di questa grandiosa esposizione.

Ma a simili passatempi non pensano certo le suffragiste. V'è una raccolta gustosissima di manifesti suffragisti, nei quali si disfoga la frenesia politica d'Albione: e la satira è semplice, sempre, ma, in compenso, violenta.

Gli uomini, i nemici accaniti del voto alla donna, sono giudicati.

Essi si credano degni soltanto d'esser somigliati ad uno struzzo il quale, per non veder la luce del vero, profonda la testa e il collo nelle sabbie dell'*ignoranza* e della *stupidità*.

Per le signore, in questo padiglione, hanno preparato anche una comoda sala di scrittura, a vetrate, luminosa, feconda d'inspirazione.

E le comode poltrone sono sempre occupate da molte signore e signorine, signorine e signore tedesche, che riposano beatamente, dopo i faticosi viaggi che l'esposizione di Lipsia richiede se vogliono percorrerla intera.

Una sala frequentata e dove c'è modo di notar molta compunzione e molto studio e talvolta un po' di commozione, è la sala di lettura per i fanciulli.

IL MONUMENTO PER LA BATTAGLIA DELLE NAZIONI.

I ragazzi vi vorrebbero restare un anno, per divorare con gli occhi, se non il testo, almeno le illustrazioni delle centinaia di volumi d'ogni paese e in ogni lingua e con ogni storia e ogni racconto e ogni leggenda, che son profusi sulle tavole.

Nei propri padiglioni le varie nazioni partecipanti espongono già molte edizioni di libri per i fanciulli: e se ne possono ammirare di genialissime.

Qui, poi, la partecipazione diventa invasione, soffocazione. Ai libri s'aggiungono le riproduzioni scolastiche, zoologiche, botaniche, mineralogiche.

Minuscoli editori espongono l'esemplare unico di volumi pubblicati da loro stessi: manoscritti, s'intende, ed illustrati con cartoline o figurine ritagliate. Sono memorie di viaggio o minuscole autobiografie, prima che la vita, la vita attiva, cominci.

È poi sparso, nelle sale, il materiale scolastico in genere, dal banco alla cartella, dalla lavagna all'erbario...

Molte, molte cose, così, a caso...

*
* *

Una ricostruzione della vecchia, caratteristica cittadina studentesca di Aidelberga, inizia la serie numerosa delle costruzioni, dei giochi, dei caffè-concerto che allietano il recinto dell'esposizione.

E allegra è, entro le solenni mura di carta della vecchia cittadina, presso le sue birrerie numerose e le sue rivendite di sigari e di ricordi, anche l'unica cosa che vorrebbe esser « seria », almeno in parte: la mostra degli studenti.

Non imaginiamo di trovarvi dei libri: i bimbi soltanto studiano seriamente, i giovanotti imparano.

E in Germania, se si deve credere a questa esposizione, imparano soprattutto a tirare di scherma: sciabole, fioretti, elmi, nomi di associazioni schermistiche, maschere, trofei, ecco la rassegna del padiglione.

Visitatori che non aspettano più la virilità, cercano tra i vecchi libri di ritratti e di memorie, se per caso ritrovino il loro epico ritratto d'altri tempi.

Ma la gioventù tedesca non sfugge nemmeno agli altri divertimenti, assai meno incresciosi.

A sera, quando tutta la saggezza e l'arte e la forza racchiuse entro i padiglioni dormono, indisturbate, in un riposo profondo, la sezione dei divertimenti è l'unica sezione frequentata in tutta la mostra.

Scintilla di luci e di colori, se non d'eleganze.

Urlano, nelle veloci discese delle montagne russe, le stridule voci delle signorine tedesche, signorine molto coraggiose sotto molti riguardi; risponde dal caffè orientale la cantilena degli arabi, lugubremente modulata dal tamburo.

Le schiume sollevate dall'impetuosità del *toboga* s'imbiancano ai raggi elettrici, e nel *tanz-palast* le coppie, molto strette, ballano il tango.

Le figure e le figurine femminili, passano, girano, trascorrono, dondolandosi, un po' impacciate, un po' provinciali, come statuette automatiche fabbricate con una tecnica molto abile, degna delle prerogative nazionali.

E sorridono, sorridono, facilmente, per abitudine con molta spontaneità.

GIAMPIERO TURATI.

LIPSIA — PANORAMA DELLA CITTÀ DAL « NEUE RATHAUS ».

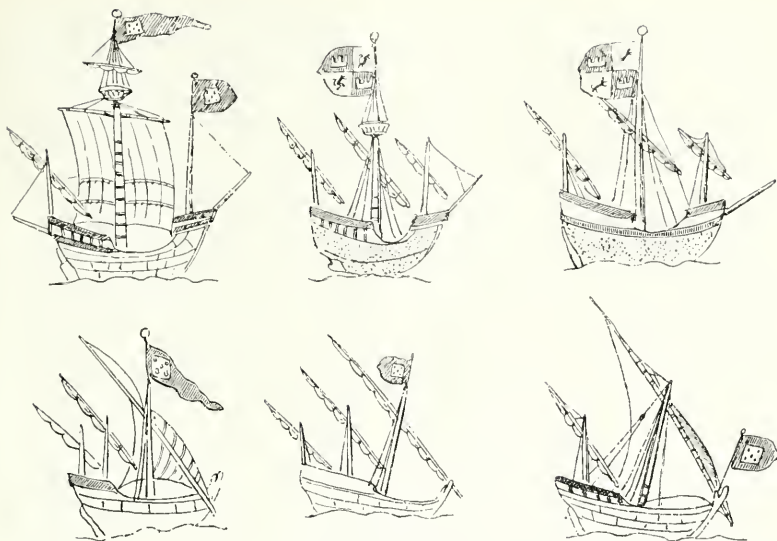
LA « SANTA MARIA », CAPITANA DI CRISTOFORO COLOMBO, IN COSTA.

NAUFRAGI CELEBRI.

A nave muore per naufragio o per vecchiaia. I nemici che la insidiano sono numerosi. Essa deve difendersi contro: il mare che, sollevato dal vento furioso, la invade accumulando sul ponte una massa pesantissima di acqua la quale, se non trova via di uscita, la sfonda e sommerge; la foschia che, chiudendole la visione di altra nave o di monti di ghiaccio galleggianti, cagiona il mutuo investimento, fatale alla nave meno resistente, quantunque talora egualmente fatale alle due che collidono; la terra, inavvertita e troppo prossima; infine il fondo del mare la cui morfologia spesso è malnota, nonostante la vantata precisione delle carte nautiche. In massima, il nemico che più insidia la nave è la terra.

Dal giorno memorabile per noi uomini del Mediterraneo in cui Amenocle da Corinto, correndo l'anno 704 avanti G. C., primo della XVI Olimpiade, apprese ai cittadini di Samos l'arte di costruire una *triera*, cioè una nave a tre ordini di remi, compaginata con tavole congiunte alla membratura mediante pernî di ferro, ebbe luogo la tenzone iniziale tra il navigatore cui alfine il costruttore aveva, per la prima volta, consegnato un bastimento solido e i pericoli multiformi del viaggio marino. Prima di Amenocle il *pentecontoro*, la nave pelasga che albergò gli Argonauti eppoi Agamennone coi re a lui collegati, e più tardi i pionieri del colonizzamento ellenico nel mondo, non poteva dirsi propriamente una nave. Che misere armi esso aveva per cimentarsi col mare perfido e lusingatore! Cinquanta remi appena per affrontare la furia della corrente, l'*Orsa Minore* in cielo per giudicare della direzione cui dirizzare la prora, lo scandaglio per saggiare il fondo, un'àncora embrionale per morderlo, e la vela per ricevere dal vento la propulsione esente da fatica fisica, quando le contingenze si offrivano favorevoli, erano armi ben misere per la difesa. D'onde la sproporzione tra la resistenza dello scafo e la prepotenza dei suoi nemici. Per conseguenza l'antichità ci offre lo spettacolo tragico dei naufragi collettivi che i tempi moderni omai non conoscono più. Codesti naufragî collettivi sembrarono improbabili a molti storici; non a me, poichè sapevo che la *Teoria della Nave*, cioè

J. L. GÉRICAULT: LA ZATTERA DELLA « MÉDUSE » — PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE.

(Fot. Alinari).

LA FLOTTIGLIA COLOMBIANA. (Dalla carta nautica di Juan de la Cosa).

la scienza che guida razionalmente il costruttore nel tracciamento delle curve della carena di una nave, il che val quanto dire della parte sommersa di essa, è stata inventata da Eulero e da don Giorgio Juan nel corso del secolo XVIII. La prima guerra punica offre parecchi esempli di naufragî addirittura giganteschi. Così nell'anno 254 avanti G. C. un'armata romana di 340 navi, tornando dall'Africa per rimpatriare quanto ancora rimaneva dell'esercito di Attilio Regolo, percossa dal libeccio mentre veleggiava presso la costa meridionale della Sicilia, vi s'infranse in modo che appena *sessanta navi* sfuggirono al naufragio.

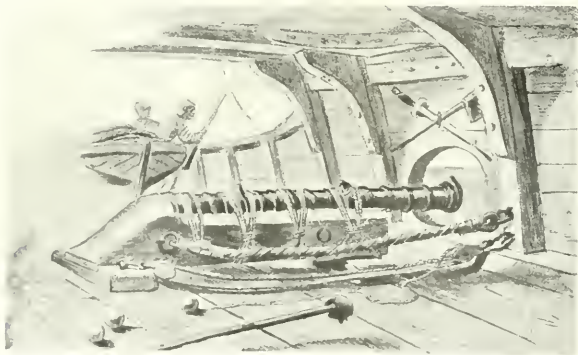
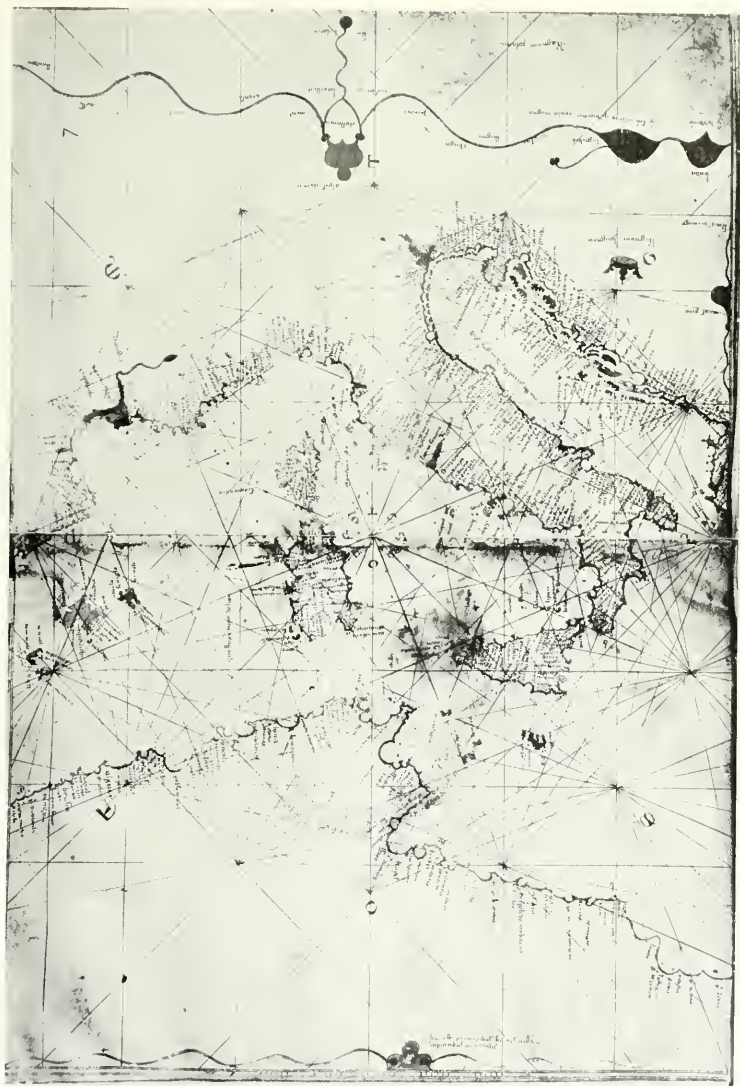
ISTRUMENTI NAUTICI DI COLOMBO.

L'anno dopo un'altra armata investì nelle secche di Barberia che oggi chiamiamo il golfo della Sidra, se la cavò come potè; ma per miseramente perire presso Capo Palinuro sulla nostra costa tirrena. Polibio registra il naufragio di un convoglio di ottocento vele scortato da 120 navi da guerra presso Capo Passaro di Sicilia nell'anno 249. Codesti tre celebri naufragî cagionarono le lentezze della prima guerra punica da cui Roma uscì temprata per la conquista del Mondo.

Ma i naufragî insegnano a meglio costruire le navi ed a percorrere i mari con più avvedutezza. Nel secolo anteriore alla venuta di Cristo il Mediterraneo è solcato quasi con sicurezza da navi di ogni genere (vi comprendo anche quelle di diporto) e merci e passaggeri vanno e vengono tra Roma e le più lontane province, ammenochè, di tanto in tanto, i pirati non le manomettano. Nessun cronista fa più parola di naufragî collettivi. Purtuttavia nei primi anni del Cristianesimo ecco un naufragio famoso per la descrizione viva e precisa che ce ne ha trasmesso il redattore degli *Atti degli Apostoli*. Alludo al naufragio a Malta di San Paolo, l'apostolo dei Gentili.

LA FLOTTIGLIA COLOMBIANA.
(Dalla prima carta nautica della « Isla Española).

Dopo prospero viaggio tra Cesarea (Kaisarieh di Soria di oggidì) a Myra, porto situato lungo la costa di libeccio dell'Asia Minore, Paolo ed i compagni suoi imbarcaronsi su di una grossa nave da carico e da passaggeri. A Myra trasbordarono su altra nave; questa era una *frumentaria* noleggiata per Roma. Tra marinai e passaggeri conteneva 276 persone. Coperte le prime 130 miglia e giunta presso Cnido, la nave incontrò vento furioso innanzi al quale dovè fuggire riparandosi sotto vento all'isola di Cipro. Tentò di sboccare nel passo tra Cipro e la terra egiziana, ma avendo incontrato tempo oltremodo violento, si rifugiò in un porto a levante di Capo Matala per attendervi la fine del tristo periodo equinoziale e dei primi mesi d'inverno. A bordo le opinioni furono disparate; e contro il consiglio di San Paolo fu deciso di salpare per andare ad ancorare in un porto chiamato Fenice e di cui riesce arduo a trovare oggi la posizione reale. Tutto andò bene finchè la nave ebbe doppiato il Capo Matala; ma allora il tempo si diè a imperversare, la tempesta la sorprese e fu giuocoforza cingerne la carena con grossi cavi per fare in guisa che le tavole non si schiodassero. Per quattordici giorni durò il fortunale.

S'incominciò ad alleggerire la nave degli oggetti

ARTIGLIERIA DEL TEMPO DI COLOMBO.

CARTA NAUTICA DI ANDREA BIANCO.

(Venezia, Biblioteca Marciana).

più pesanti; fu buttato a mare il pennone di maestra. La gente lavorò vigorosamente alle pompe per adottare l'acqua che aveva invaso la stiva.

In quei quattordici giorni il sole rimase nascosto nelle nubi e durante le notti non si distinse alcuna stella. La povera gente a bordo non potè mai cuocere gli alimenti ed il naufragio sembrò inevitabile. Allora San Paolo si studiò d'incoraggiare i compagni di sventura assicurando che la loro vita sarebbe stata risparmiata e che la nave sarebbesi salvata sì, ma presso un'isola: là al ridosso si avrebbe trovato scampo. Nell'ultima notte della tempesta i marinai udirono, o credettero udire, il frastuono delle onde che si frangevano sulla riva. Si scandagliò e si trovò venti braccia di fondo; qualche altro colpo di scandaglio segnò dieci braccia. Era questo segno che la costa, qualunque essa fosse, rocciosa o sabbiosa, non era lontana: la situazione era critica, purtuttavia presentava una vaga probabilità di salvezza. Quattro ancore furono gettate dalla poppa nel mare e così la prua rimase volta verso la riva, mentre la povera gente attendeva si facesse giorno per riconoscere la terra cui la nave si era approssimata. A bordo nacque tumulto, perchè i marinari volevano abbandonare la nave e procurarsi immediata salvezza. Qui si palesò la energia di San Paolo che persuase tutti a prendere anzitutto un solido nutrimento per poter così meglio cimentarsi all'imminente pericolo. Intanto l'equipaggio fu spartito in due sezioni: una si diè a buttare a mare il carico di grano, e l'altra a lavorare pertinacemente alle pompe. Levatosi il sole, si scoprì che la terra era sabbiosa: fu smontato il timone che batteva sul fondo e si filarono le gomene delle ancore per fare in guisa che la prora facesse cuneo nella spiaggia. La terra su cui la *frumentaria* era investita credo averla determinata in un mio scritto giovanile come la baia di Marsa Scirocco nell'isola di Malta.

L'energia di San Paolo giovò ai suoi compagni. Gli *Atti degli Apostoli* c'insegnano che tutte le 276 persone che erano a bordo riuscirono a pigliar terra, mentre la poppa della nave (che ancor galleggiava mentre la prua era investita) si frantumava fragorosamente.

VASCELLO DELL' « ARMADA ».

Saltiamo i secoli che trascorrono dal I al XV. La nave di cui ora si narrerà il sinistro è la *Santa Maria*, capitana di don Cristoforo Colombo, futuro *almirante del mare Oceano* e già capitano generale della squadretta che va *buscando levante por poniente* (secondo la frase celebre dello scopritore) e che aprirà alla stirpe umana un periodo di rinnovamento economico che sta a fronte del rinnovamento morale cagionato dal trionfo della idea Cristiana. Della *Santa Maria*, nave biscaglina, si conosce tutta la storia per via di documenti inoppugnabili. A codesta storia hanno contribuito massimamente il capitano Enrico D'Albertis da Genova e il comandante spagnuolo don Cesareo Fernandez

Duro. Il primo ha eziandio costruito una riproduzione della *Santa Maria*, nonchè delle due caravelle *Pinta* e *Nina* che la seguirono e con essa partirono dalla Barra di Saltes il 3 di agosto 1492 che cadde di venerdì. La *Santa Maria* pesava circa 227 tonnellate metriche; era stata architettata a Santoña di Biscaglia per i viaggi di Fiandra; per conseguenza, barca forte, atta a resistere all'impeto dei venti e delle onde dei duri mari che dal golfo di Guascogna si estendono alla foce della Schelda.

Stato Maggiore ed equipaggio numeravano complessivamente 60 persone, di cui due genovesi, vale a dire il capitano generale dell'impresa ed un marinaio inscritto sotto il nome di Jacomo el Rico, probabilmente Giacomo Riccò. Abbiamo la narrazione del naufragio della *Santa Maria* lungo la costa di Cuba, naufragio occorso nella notte di Natale del 1492. Ce la riferisce Herrera nella Decade I, Lib. I, cap. 18 della *Storia della conquista delle Indie*:

« Piacque a Nostro Signore che alla mezzanotte, poichè gli uomini dell'equipaggio di guardia ebber visto l'ammiraglio andarsene a riposare nel suo letto, essendo calma morta e l'acqua così piana come quella contenuta in una tazza, andassero ancor essi a dormire e il timone rimanesse affidato alle mani di un ragazzo. Le acque che correvano portarono la nave sopra certi frangenti che si udivano da una lega. La nave vi corse addosso così tranquillamente che quasi niuno se ne accorse. Senonchè il mozzo che era al timone avendo percepito il sonito del mare, diè una voce, alla quale l'Almirante porse ascolto, uscendo fuor della camera; e, prestamente, primo d'ogni altri, ebbe contezza che il bastimento era investito. Allora salì in coperta il nostromo della *Santa Maria*, cui l'Almirante impose che insieme agli altri marinari di guardia alasse a bordo il battello che la *Santa Maria* teneva a rimorchio, v'imbarcasse un'áncora e la distendesse verso poppa. Il nostromo e molti altri saltarono nel battello. L'Almirante credette che il suo comando sarebbe stato eseguito; mentre invece quella gente non di altro si preoccupò che di rifugiarsi sulla caravella che navigava di conserva una mezza lega a sopravvento. La caravella non la volle ricevere, operando virtuosamente; e per ciò gli uomini tornarono a bordo, ma non prima che vi giungesse la barca della caravella stessa. Quando l'Almirante si accorse che la sua gente era fuggita, che la profondità delle acque scemava e che già la nave presentava il traverso al flutto, non vedendo altro rimedio, fece tagliare l'alberatura e alleggerire la nave di quanto se ne potesse estrarre. Ma poi, vedendo che tuttavia le acque gli calavano sotto, non potè rimediare a nulla. La nave si piegò su di un fianco, e si aprirono i comenti del fasciame quantunque la membratura rimanesse intatta ».

VASCELLO DELLA SQUADRA DELL' AMMIRAGLIO D'ESTREES.

Non vi era più rimedio; la *Santa Maria* era per

NAUFRAGIO DEL « G. KOCH » PRESSO ABERDEEN.

duta e Cristoforo Colombo diè mano al trasporto dell'equipaggio sulla caravella che lo seguiva. Ma nel lugubre mattino del ricupero di robe ed attrezzi i mozzi della *Santa Maria*, altrimenti affaccendati, non salutarono il levare del sole col coro consueto e tradizionale che suonava così:

> Bendita sea la luz,
> Y la Santa Vera Cruz,
> Y el Señor de la verdad,
> Y la Santa Trinidad.
> Bendita sea el alma
> Y el Señor que nos la manda,
> Bendito sea el dia,
> Y el Señor que nos le invia.

Nemmanco la sera i mozzi cantarono al tramonto:

> Bendita sea la hora
> En que Dios nació,
> Santa Maria que le parió,
> Y San Juan que le bautizó.

Col naufragio della capitana di don Cristoforo si apre la lunga serie di naufragî di cui i mari d'America furono teatro, e nei quali l'episodio di naufragî collettivi fu parecchie volte ripetuto.

* * *

Eccone la ragione. I naufragî dell'antichità furono in massima parte cagionati da cognizioni insufficenti della costa. Salvo che per le relazioni di viaggio del marsigliese Pytheas e degli ammiragli cartaginesi Annone ed Imilcone, avventuratamente tramandateci, sappiamo, purtroppo, pochissimo intorno alla estensione dello scibile nautico degli antichi. Propendo nel credere che se non avevano carte, adoperassero qualche cosa che ne tenesse il luogo. Infatti in che modo i Greci avrebbero chiamata *Sandaliotis* la vasta isola di Sardegna se non avesser percepito il tracciato del suo contorno che è proprio quella del sandalo onde gli Elleni andavano calzati? Ancor tuttodì i polinesiani, navigatori esperti quanto i ben chiomati Achei, pur non avendo carte nautiche, possiedono alcuni grafici che servono loro di guida. Codesti grafici li ho visti riprodotti nella collezione di cimelî del mio amico Enrico D'Albertis il quale cortesemente mi permette di pubblicarne i *fac-simile*. Ne desumo che i Greci, essendo stati, sin dall'epoca primordiale, certamente più evoluti degli indigeni dell'Arcipelago Australe, *dovettero* possedere mezzi che rendessero possibile il navigare con sufficente sicurezza. Se Scipione Africano II non avesse deliberatamente incendiato la biblioteca annessa al tempio di Melcarte in cui si custodivano i giornali di viaggio dei numerosi capitani di mare cartaginesi, noi non brancoleremmo nel buio. In ogni modo i governi civili di Atene, di Corinto, di Siracusa, di Rodi, dell'Egitto governato dalla dinastia macedone dei Tolomei, e più tardi di Roma imperiale, cooperarono vigorosamente per diminuire le cause dei naufragî. Tra i santi laici del

LA « TRIPOLITANIA » IN LOTTA COLLE ONDE.

mare inscrivo in luogo cospicuo Tolomeo II, detto *Filadelfo*, non indegno figlio di Tolomeo I i cui sudditi alessandrini credevano deridere chiamandolo *Paralos*, cioè il marinaro. Tolomeo II, spendendovi cinque milioni delle nostre lire, edificò il fanale situato sull'isolotto di *Pharos* di fronte ad Alessandria, padre legittimo di tutti i fari e fanali del giorno d'oggi. Ma allorquando sulle orme di Colombo i marini di tutta l'Europa occidentale si diedero a scoprire e ad esplorare terre transatlantiche, si trovarono nella istessa condizione degli Elleni e dei Cartaginesi anteriori a Tolomeo II. Gli errori di apprezzamento che senza dubbio alcuno commisero e che oggi sarebbero imperdonabili, furono altrettanto numerosi quanto giustificabili, per causa della mancanza assoluta di carte e di portolani. Il naufragio della *Santa Maria* non toglie nulla al merito di Cristoforo Colombo e di Juan de la Cosa, primo che delle terre nuove tracciasse una carta. E mano a mano che codeste terre successivamente scoprivansi, la *Casa de Contratacion* di Siviglia, che fu diretta prima da Juan de la Cosa, poi da Amerigo Vespucci e più tardi da Sebastiano Caboto, tracciò carte nautiche. Nondimeno ne custodì gelosamente il segreto per allontanare gli emuli dai mercati delle Indie Occidentali. Nel XV e nel XVI secolo Spagnuoli e Portoghesi furono veramente i più esperti navigatori dei mari lontanissimi. Nè desti stupore nondimeno se toccò loro nei mari di Scozia e d'Irlanda il naufragio collettivo dell'*Armada* spedita da Filippo II ai danni dell'Inghilterra, perchè quei mari erano loro ignoti, come ignoti ad Inglesi e Olandesi furono per lungo tempo i mari americani. Unico aiuto al capitano in acque malfide erano i piloti pratici reputati conoscitori dei luoghi; ma sui quali anche oggi (nei paesi ove è obbligatorio il prendere piloto) non vi è ragione di riporre fiducia implicita.

Qui mi si lasci ricordare con lode il mio defunto amico e compagno Enrico Costantino Morin il quale, comandando per tre anni la corvetta *Garibaldi* e con essa percorrendo tutti i mari del globo di cui fece il giro, non volle mai prendere piloto in nessun luogo, dicendo che un capitano il quale abbia un corredo di carte moderne e che conosca l'arte sua non deve aver mai bisogno delle conoscenze piuttosto vaghe di uomo ignorante e poco più che analfabeta.

La tragedia dell'*Armada* è una delle più lugubri del secolo XVI che ne annoverò tante. Dopo una settimana di combattimenti reiterati nei quali la forza di resistenza dei vincitori di Lepanto fu messa a prova, l'*Armada* fece rotta a settentrione lungo la Scozia per girarle a tramontana e discendere, o per il Canale di S. Giorgio o a ponente dell'Irlanda, verso i patrî mari di Biscaglia e di Portogallo. Le più avventurate navi furono quelle che investirono la petrosa collana d'isole che di-

IL NAUFRAGIO DELLA « CERES ».

fende dal flutto oceanico la costa occidentale della Scozia. I naufraghi superstiti ne furono inviati a manipoli nel Brabante e nella Fiandra dove vennero cambiati con altrettanti prigionieri inglesi ed olandesi. Una trentina di navi vennero spinte lungo le costiere del Donegal, di Sligo e nelle baie di Galwy e di Clew. Chi non morì affogato incontrò a terra fato forse più crudo. Gl'Irlandesi, quantunque cattolici, non seppero resistere alla tentazione di spogliar quei tapini marinari che nelle cinture avevano bei colonnati fiammanti, e anelli d'oro alle dita. Di questi ne ho visto uno all'anulare di una signora irlandese. Porta in rilievo il Sacro Cuore di Gesù e la Croce.

È cimelio che si fa raro. Chi sfuggì alla scure del Celta semi-barbaro cadde nelle mani degli scarsi manipoli di milizia che Elisabetta regina manteneva lungo la costa d'Irlanda, per rintuzzare i malandrini dell'entroterra. Accadde che i primi prigionieri, che erano circa tremila, sembrassero soverchiamente numerosi ai custodi, i quali metà ne impiccarono e il rimanente fucilarono. La baia di Sligo testimoniò un naufragio veramente gigantesco. Sir Goffredo Fenton contò 1100 cadaveri spinti dalle onde sui frangenti del lido. Sir Guglielmo Fitz William scrisse ad un amico che aveva veduto tanta copia di legname stracquato sul lido bastevole a costruire *cinque delle maggiori navi del mondo.*

A quasi un secolo di distanza, cioè nel 1678, ecco un secondo naufragio collettivo di cui, questa volta, non gli Spagnuoli, ma i Francesi sono vittime.

L'isola di Tobago giace a mezzogiorno della Barbada che è una delle Caraibe nel mare delle Antille. Luigi XIV bramava impadronirsene. Il conte di Estrées a capo di una numerosa divisione navale aveva tentato Tobago nel 1677; ma gli Olandesi che la possedevano vi si erano ostinatamente difesi. Il vice-ammiraglio d'Estrées, già reputato condottiero di fanterie, ma marino anzichè no inesperto, riuscì bensì a distruggere le forze navali nemiche nel porto; purtuttavia, appiccatosi il fuoco alle sue navi, nonchè alle avversarie, fece ritorno alla Martinica, quartiere generale dei Francesi nel Mediterraneo americano. L'anno seguente una novella squadra salpò da Brest, capitanata dallo stesso d'Estrées. Tobago venne espugnata il 29 dicembre del 1677 e d'Estrées viaggiò per la Martinica a prepararvi le navi per una novella impresa contro l'isola di Curaçao. Nell'isola di S. Cristoforo egli aveva conosciuto tale che si vantava pratico dei luoghi. L'ammiraglio lo tolse seco e ripose in lui ogni fidanza. Il 5 maggio del 1678 ecco la squadra francese partirsene da S. Cristoforo per i porti del Continente, d'onde contava recarsi a Curaçao. S'imbattè nelle Isole degli Uccelli, piccolo arcipelago contiguo alla terraferma e gremito da numerosi bassifondi. Il pilota di fiducia vi portò in pieno la squadra francese verso le ore 9 della sera. Volle ventura che nei dintorni veleggiassero alcuni filibustieri che profferirono i proprî servigî alla squadra i cui legni andarono tutti perduti. Il personale fu in gran parte salvato e attendò sulla più vasta isola del gruppo. L'ammiraglio e gli ufficiali abbandonarono la gente di bordo alla loro sorte, atto che oggi desta raccapriccio; perchè è imperativamente categorico, secondo regolamento comune a tutte le marine dei nostri tempi, che il capitano lasci per ultimo la nave pericolante. Cotali norme non vigevano nello scorcio del secolo XVII e furono introdotte appena nel susseguente. Nessuno stupisce, per conseguenza, che l'austero Colbert, ministro della Marina del Re, non muovesse alcun rimprovero all'ammiraglio.

Recuperare un legno investito per metà della propria lunghezza su fondo duro fu considerato sempre quasi impossibile. Al tempo della marina velica vuolsi anzi che il segnale d'irreparabile disastro lo dassero i topi di bordo allorchè salgono sul ponte scoverto, guidati dall'istinto che non mai li inganna. Ho sentito dir questo più d'una volta dai marinari al tempo della mia giovinezza coeva dei bastimenti di legno. La costruzione in metallo, comparsa verso la metà del secolo XIX, ha reso molto più agevoli i recuperi; e i due recuperi del *San Giorgio* lo provano. Lo scafo interno scompartito in sezioni stagne, la carena doppia, la solidità della membratura e del fasciame, entrambi di acciaio, procurano alla nave odierna siffatta robustezza che essa resiste al morso dello scoglio e giunge a liberarsene. La corazzata inglese *Howe* è rimasta incastrata in un sistema di scogli situato nel canale che dal mare aperto adduce al porto

spagnuolo di El Ferrol niente meno che *dal 2 novembre dell'anno 1892 sino al 17 aprile del 1893*, senza minimamente scompaginarsi. Esistono anzi compagnie le quali si occupano specialmente di ricuperare navi sommerse e lavorano quasi tutto l'anno, tanto numerosi e frequenti sono i sinistri prodotti da investimenti contro la terra.

Chiuderò questo argomento dei naufragî contro la terra insidiosa col narrare i casi della fregata francese *Méduse* la cui sorte tragica ha inspirato nel 1819 il pennello di Géricault, l'opera del quale non è stata estranea alla impopolarità del Governo dei Borboni restaurati.

Nel 1815 il signor Duroy de Chamareys, che da giovane aveva servito nell'armata e che, emigrato nel 1792, era ito ramingo nel mondo, mantenendosi ligio alla causa dei Borboni esuli, fu reintegrato nella marina col grado di capitano di fregata. Venticinque anni di lontananza dal mare lo avevano reso disadatto al comando. Purtuttavia il favore della Corte gli confidò la fregata *Méduse* che il 17 giugno del 1816 salpò da Rochefort per San Luigi del Senegal restituito alla Francia per via del Trattato di Vienna. Sulla *Méduse* erano passaggeri il Governatore del Senegal ed un manipolo considerevole di milizia.

Sul parallelo del Tropico del Cancro ebbe luogo la consueta cerimonia carnovalesca che oggi si pratica a mala pena allorchè si oltrepassa la linea equizionale e che allora ripetevasi anche allorchè si tagliavano entrambi i tropici. La *Méduse*, accostatasi imprudentemente alla terraferma africana mentre la gente di bordo avvinazzata non si preoccupava di nulla, diè della chiglia sui cosidetti Banchi di Arguin. L'urto fu così violento che i tre alberi della nave precipitarono sul ponte. Il comandante, assolutamente inesperto, diede ordini contradditorî cui nessuno obbedì. Per somma ventura gli ufficiali lo sostituirono; ed in un consiglio all'uopo tenuto decisero di abbandonare la nave e di costruire subito una zattera su cui avrebbero preso passaggio la sola donna che era a bordo e un forte manipolo di marinari e di soldati. Mentre i migliori gabbieri e carpentieri accudivano a compaginare la zattera, la rivolta già serpeggiava tra i soldati che — non se ne comprende la ragione — temevano essere lasciati a bordo. Nel tumulto il deposito delle vettovaglie fu manomesso, molta roba andò sciupata, molta distrutta. Finalmente giunse l'istante dell'abbandono della fregata. Nessuno obbedì agli ordini del capitano, a norma dei quali ciascuno avrebbe dovuto prendere imbarco nella zattera e nel barchereccio che avrebbe rimorchiato verso il continente tutta quella gente, per poi procedere di là per via di terra a San Luigi del Senegal a traverso la macchia. Cinquantotto uomini e la donna si affollarono confusamente nella zattera, trentacinque nella prima lancia, quarantadue nella seconda, venticinque nella

IL NAUFRAGIO DELL' « ANSON » PRESSO LIZARD.

terza, ventotto nella quarta, cinquantotto nella barcaccia e quindici nella lancetta del comandante. Contrariamente alla lettera ed allo spirito dei regolamenti, il comandante fu tra i primi ad imbarcarsi ed a lasciare il ponte della fregata su cui diciassette persone oscenamente briache rimasero, mentre lentamente l'acqua penetrava dentro la nave. La ripartizione dei viveri e dell'acqua dolce aveva avuto luogo in mezzo ad un tale disordine che niuno scafo ebbe a bordo il necessario. Si dimenticò persino imbarcare sulla zattera un alberotto, mentre invece eravisi approntata una vela. Le lance si diedero allora a rimorchiare la zattera. È ormai fuor di dubbio che, fattosi gonfio il mare, la *barbetta* (che è il cavo di rimorchio che legava il barchereccio alla zattera) fu tagliata per ordine, dicesi, del comandante. Un urlo di disperazione echeggiò nell'aria allorchè le lance, forzando la voga, si allontanarono sollecite per raggiungere la costa. La zattera, in balìa del lungo flutto atlantico, sovraccarica di gente e priva di qualunque murata laterale, si trasformò in un inferno che le onde investirono. Il sole della zona intertropicale dardeggiando sul capo di quella miseranda raccolta di umani ne fomentò le passioni più turpi e vi fè germogliare tutte le forme del delirio. I duelli corpo a corpo col coltello, colle ascie e colle baionette insanguinarono le tavole a malapena legate. Più della metà della gente soccombette alle ferite; ed i cadaveri furono in sulle prime dati in pasto ai pescicani. Poi il pentimento sottentrò agli accessi furiosi e gli omicidi superstiti si buttarono a pregare Iddio per implorarne il perdono; ma, purtroppo, per ricominciar daccapo ad adoperare uno contro l'altro le armi. Quella sanguinosa incoscienza durò otto giorni, al termine dei quali alcuni ufficiali, di cui la cronaca ha ricordato i nomi, riuscirono a dominare quei meschini compagni. Bello quest'episodio: durante una delle consuete tenzoni la donna era caduta in mare. Il luogotenente Coréard si getta nell'acqua e la salva, poi la difende, armata mano, contro la rabbia di taluno che voleva trucidarla. Niuno aveva preso cibo nei primi tre giorni; ma allorquando la fame si manifestò prepotente, gli uomini si accorsero della penuria dei viveri imbarcati: e i cadaveri non si buttarono più a mare e vennero divorati. Per somma ventura le cosidette *rondini di mare*, che son pesci volanti, abbondano nei mari tropicali; e la gente se ne cibò. Ma l'acqua venne a mancare e ognuno voleva più vino di quanto gli potesse toccare. Gli ufficiali, giustamente implacabili verso i riottosi, si

IL SALVATAGGIO. (Dal quadro di R. F. Gribble).

costituirono in consiglio di guerra subitaneo che decretò parecchie sentenze di morte le quali furono spietatamente eseguite. Al nono giorno erano tuttora viventi appena *ventotto* uomini, alcuni dei quali coperti di ferite. Per uno spontaneo, quantunque tardivo, movimento dell'animo compreso di orrore, quei meschini gettarono in mare tutte le armi sino allora adoperate e si diedero a rizzare come meglio poterono un albero di fortuna. Il dodicesimo giorno il brigantino *Argus*, che aveva scorto sullo sconfinato azzurro dell'Oceano la zattera invelata, recuperò i quindici uomini che conteneva e i cui occhi già velava l'agonia. Géricault ha dipinto da maestro i naufraghi mentre i più energici tendono le scarne braccia verso il brigantino salvatore.

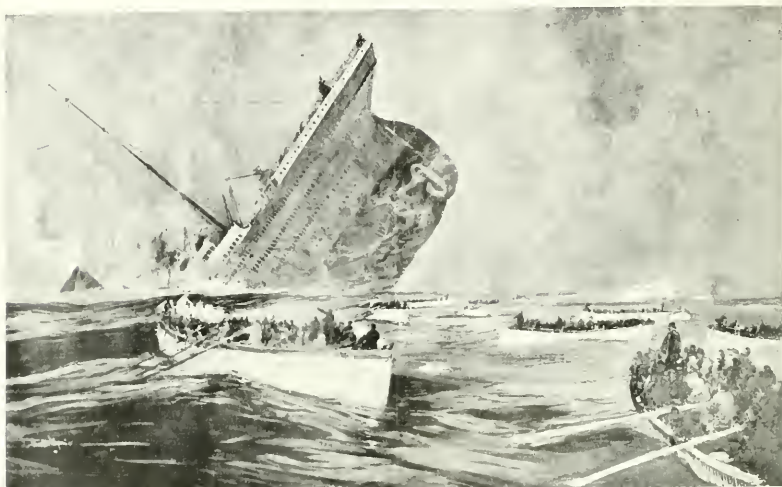
La sorte non era stata nemmeno benigna agli equipaggi del barchereccio. Le due lance che contenevano il Governatore di San Luigi ed il comandante, dopo tre giorni di viaggio, approdarono al porto. Le altre pigliarono terra più tardi ove meglio riuscì loro di farlo e proseguirono tra insidie di uomini e della natura, seminando di cadaveri i sentieri. Dopo cinquantadue giorni da quello del naufragio, il Governatore mandò una scuna sul luogo del disastro. Dei diciassette uomini abbandonati *tre* vivevano ancora; ma in quale stato di

L'AFFONDAMENTO DELLA NAVE « CROMDALE » PRESSO LE COSTE DELLA CORNOVAGLIA.

animo! Ciascuno si era trincerato in un posto della nave semisommersa nel quale aveva accumulato lardo, vino, biscotto e rhum. Si odiavano reciprocamente e reciprocamente si temevano. I costoro quattordici compagni avevano costruito una zattera; munitisi di viveri e d'armi, erano partiti per raggiungere la costa; e siccome furono più tardi rinvenute le tavole spezzate del loro improvvisato naviglio, vi è luogo a credere che questo naufragò insieme alla sua gente.

La Corte di Giustizia fu indulgente verso il capitano inesperto e codardo; ma egli era protetto dall'aristocrazia francese reduce dall'esilio e di cui faceva parte. Lo spunto del romanzo *La Salamandre* di Eugenio Sue è tratto in parte dal tragico fato della *Méduse*.

* * *

Lo scoglio sventra la nave: la sabbia la sotterra: l'impeto riunito del mare e del vento la capovolgono, oppure la sommergono. Troppo leggera, mancherebbe di stabilità; ed ecco il ministero temperatore della zavorra: troppo carica, le difetterebbe la galleggiabilità; ed ecco la *linea di limite* del carico segnata lungo il fianco della nave dall'*anello Plimsoll,* di cui tra poco tratterò. Ma talora, quantunque il carico non sia soverchio, può accadere che esso si smuova e vada ad accumularsi tutto presso al fianco opposto a quello percosso dall'infuriare degli elementi. Questo fu il caso del *Romagna*, colato a picco nel 1912 in navigazione tra Ravenna e Trieste. Il *Romagna* fu primo tra i piroscafi italiani che venisse animato da motore a combustione interna. Il genere di questa macchina motrice fu assolutamente estraneo al naufragio; ma l'associazione degli stivatori ravennati, la quale era stata la vera colpevole, accusò la motrice nuova ed ebbe buon giuoco, perchè gli uomini hanno la favella e le macchine stanno zitte, specialmente quando sono colate a fondo insieme allo scafo. Gli uomini, come spesso accade, ebbero apparentemente ragione.

LA FINE DEL « TITANIC ». (Dal *Graphic*, 27 aprile 1912).

Tuttora rimane ignorata la causa della perdita totale della nave in acciaio *Margherita* costruita per conto di Giovanni Orth in Amburgo. Questo nome celava quello più altisonante di S. A. I. e R. l'Arciduca Giovanni Salvatore di Lorena del ramo di Toscana. Partita da Buenos Ayres per la costa americana del Pacifico ad imbarcarvi non so qual carico, la *Margherita* fu veduta a libeccio di Capo Horn da un'altra nave che la incontrò. Poi il silenzio si fè sulla *Margherita*, sull'armatore-capitano, sulla sua compagna di avventura e sull'intiero equipaggio. Calò a picco percossa da qualche *iceberg* vagante nell'emisfero australe, come più recentemente il *Titanic* nel settentrionale? I'

mare è un reo che non confessa mai i suoi crimini, fuorchè quando è colto sul fatto. Ma ogni qual volta gli sono complici le notti brumose, le latitudini estreme, le plaghe poco frequentate e gli abissi acquei, il segreto del mare è gelosamente custodito. I naufragî non verificati esulano dalla categoria dei *celebri*, ed appartengono a quella anonima dei *numerosi*.

Talora la nave disalberata dal vento, e invasa dal mare, non è intieramente colma di acqua; non cola a picco giù sino al fondo. Ma giace quasi al livello del mare, diventando una specie di seccagna mobile trascinata qua e là dal capriccio dei flutti, pericolosissima alle navi che solcano luoghi ove hanno quasi la certezza di non imbattersi in alcuna insidia. Di codesti ruderi di navi un dì orgogliose, il Canale Atlantico è popolato. Si dà loro nome di *Relitti;* e fanno assai vittime.

Le due rive del Canale Atlantico contengono più di un *cimitero di navi;* così chiamansi comunemente quei luoghi ove sono frequenti i naufragî. In Inghilterra ogni anno si pubblicano talune carte dette *Wreck charts* ove ogni nave perita è segnata con una crocetta nera. Capo North Foreland in Inghilterra e Capo Hatteras lungo la costiera dell'America Settentrionale sono i cimiteri più popolati. Il Capo Guardafui all' imbocco del mar Rosso segna un'altra necropoli. Dal 1873 al 1878 gl'Inglesi vi hanno perduto tre piroscafi e tre velieri grossissimi; un piroscafo ed un veliero naufragò presso a Ras Hafoun che da Guardafui dista un'ottantina di miglia; i Francesi, il postale *Mékong*.

Siccome gli alieni dalla professione del mare vituperano spesso i marini cui è toccato un sinistro, non è fuor di luogo spiegare come frequentemente accada il naufragio. Si va per mare facendosi guidare dalla bussola. Se il capitano dà al timoniere una rotta che porti la nave a cinque

LA PUNTA DELLA PRUA DI UNA NAVE SI APRE IL CAMMINO FRA I GHIACCI POLARI.

(Dalla *Sphere*)

miglia al di fuori di un capo quale esso è segnato sulla carta nautica, egli è certo che dessa non investirà nel capo. Ma se questo capo, in realtà, non è segnato sulla carta nautica nella sua vera giacitura astronomica; se, per esempio, è segnato cinque miglia più in fuori, resulta evidente che il bastimento, navigando di notte, darà della prora nella terra, specie in parecchi luoghi di questo mondo i quali, per essere ermi e selvaggi, non possiedono fanale di sorta. E moltissime carte sono errate, nonostante che tutti gli ammiragliati lavorino continuamente ed assiduamente a correggerle; e nonostante s'intercomunichino le correzioni.

Causa di frequenti naufragî fu sino a pochi anni addietro la cupidigia, in Inghilterra più che altrove. Ed infatti dall'Inghilterra venne il rimedio.

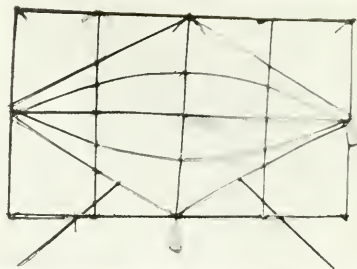
UNA NAVE PRESSO UN ENORME « ICEBERG ».

Taluni armatori, che meriterebbero di assaggiare la galera, usavano caricare oltre misura bastimenti vecchi, specialmente velieri adibiti al traffico del carbon fossile. Dopo averli assicurati per il massimo valore possibile, li facevano partire per nulla curanti i prognostici del tempo che sono affissi in tutti i porti del mondo incivilito. A largo mare, sotto il soverchio carico pesantissimo, gli scafi si sfasciavano e l'equipaggio talora periva; ma le società assicuratrici pagavano il premio al caricatore ed all'armatore che, incassandolo, non scorgevano che grondava sangue. Un uomo magnanimo, Samuele Plimsoll, sdegnato per la frequenza di naufragî, tanto di velieri quanto di piroscafi carbonieri, smisuratamente carichi e, per conseguenza, armati insufficentemente contro le insidie del mare aperto, dopo una gioventù laboriosa che gli procurò i mezzi per spendere gli anni della maturità in pro' di una causa veramente santa, nell'anno 1868 si fè eleggere deputato di Bristol, porto di mare ove era nato. Era allora quarantaquattrenne. Si ascrisse alla parte liberale e tentò promuovere leggi che vietassero l'abuso cui tanti armatori indulgevano. La parte conservatrice, a più riprese, soffocò la voce di Plimsoll in Parlamento sotto un coro di urli e di grugniti. Ma egli, nobilmente ostinato, erasi prefisso di giovare alla causa dei marinari. Allorquando si accorse che in Parlamento non lo si voleva ascoltare discese in piazza; e nei diversi porti di mare in cui maggiore era la malausanza di armare navi vecchie, eccitò i marinari, raccolti intorno a sè, a bruciare quelle navi. Egli stesso diè mano a più riprese ad appiccare l'incendio. Subì processi, credo anche fosse, nonostante le prerogative parlamentari, imprigionato; ma insomma, giovandosi della stampa, pubblicando opuscoli, predicando la parola buona ed efficace, riuscì ad interessare la Regina Vittoria ed i principali uomini di parte liberale. Nel 1880 rassegnò il mandato di deputato di Bristol a sir Guglielmo Harcourt esaltato a primo ministro, nella certezza che questi, per la situazione elevata che occupava, sarebbe stato più efficace di lui per ottenere il rimedio al male gravissimo. Infatti, per opera del Ministero liberale, furono pubblicate tutte quelle leggi che hanno oggi sanzione diplomatica d'internazionalità. Ogni nave deve portare un anello rosso tinto sul fianco e tagliato da una sbarra bianca. Nessun bastimento può partire da un porto se il segno bianco non è visibile a tutti; non solo ciò, ma gli equipaggi, senza peccare d'indisciplina, hanno diritto di rifiutarsi a partire se il segno bianco stia sotto il livello del mare.

NAUFRAGIO DELL' « EMPRESS OF IRELAND ».
(Disegno di F. Matania, dalla *Sphere* del 6 giugno 1914).

Sono i naufragî tutti scusabili? Tutti no. Esistono in mare circostanze talmente complesse che il migliore e più esperto marinaro di questo mondo può perdere la propria nave. Il primo naufragio del *San Giorgio*, allorquando lo capitanava il co-

mandante Albenga, cagionato dallo spostamento di una boa che segnava il secco, non scema affatto il valor marino dell'Albenga. Non altrettanto posso dire per il secondo sinistro toccato al *San Giorgio* sulla spiaggia di Sant' Agata, per me inesplicabile.

Il naufragio del *Titanic* l'anno 1912 fu cagione di commenti numerosissimi. Nelle medesime latitudini che il *Titanic*, anzi nella medesima stagione, molti anni addietro, essendo ufficiale di guardia sul *Volturno* avvertii la presenza di una montagna di ghiaccio nei dintorni delle acque che percorrevo. Scandagliai l'acqua circostante alla mia nave col termometro e mi sincerai così che una montagna di ghiaccio galleggiava nelle vicinanze; laonde, per giusta prudenza, a tutta macchina mi allontanai per cercare acque più calde e, per conseguenza, meno pericolose. Ciò detto, ho maturamente pensato che l'ufficiale di guardia del *Titanic* il quale non avvertì il frigore dell'aria e dell'acqua (che non va mai scompagnato dalla vicinanza di una montagna di ghiaccio) peccò di disattenzione. La prima dote dell'uomo di mare è la prontezza nell'osservare i segni con cui la natura avvisa che un pericolo è prossimo. Gli antichi erano privi dei numerosi strumenti scientifici, di cui oggi vanno provvedute le navi; ma possedevano tesori di osservazioni personali. Un capitano del XVI secolo al servigio delle Somme Chiavi, comasco di nascita e che ebbe nome Pantero Pantera, raccolse nel bellissimo suo libro intitolato *L'Armata Navale*, i segni del tempo che trarre si possono dall'aria, dall'acqua, dal sole, dalla terra, dalla luna, dalle stelle, dagli animali domestici e financo dai parassiti dell'uomo. Gli antichi, con carte imperfette, con navi costruite a lume di pratica e di naso, discoprirono due terzi del mondo fra il XVI ed il XVIII secolo. Il mio amico Enrico D'Albertis, citato altre volte nel corso di questa scrittura, volle passare una notte ospite del fanalista che sta sopra

ISTRUMENTO USATO DAGLI INDIGENI DELLA POLINESIA PER LE LORO NAVIGAZIONI.

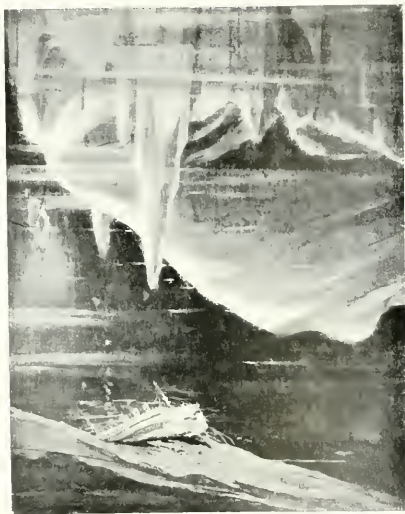
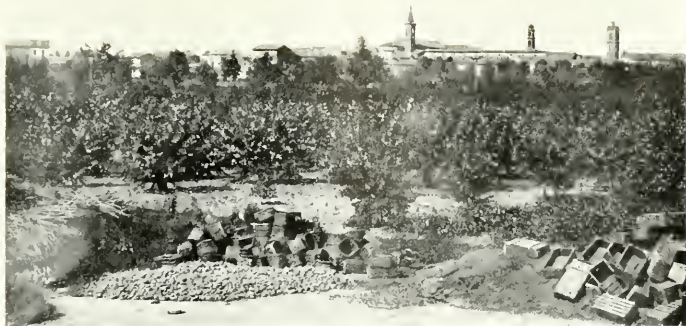
il Capo Tempestoso, oggi chiamato Capo di Buona Speranza.

Egli volle star là sotto i bagliori della bellissima costellazione che si chiama la Croce del Sud per percepire con precisione l'eroismo di Bartolomeo Diaz che per il primo doppiò quel capo. Dal ciglione, D'Albertis, perfetto marino, potè giudicare il gran navigatore. Oggi la perfezione quasi assoluta della costruzione navale, la ricchezza di carte di ogni genere (anche batimetriche), le agevoli informazioni che la radio-telegrafia procura, la sicurezza relativa derivata dalla macchina a vapore applicata alla propulsione delle navi, rendono meno frequenti i naufragî. Pur tuttavia il perfido mare, di tanto in tanto, sorprende il navigatore e lo atterra. L'Oceano è codardo e spietato; parteggia per i grossi, per i forti e per i veloci; e disprezza i piccini. Accade talora che sul banco di Terra-

ISTRUMENTI USATI DAGLI INDIGENI DELLA POLINESIA PER LE LORO NAVIGAZIONI.

nova, dove i pescatori attendono al loro mestiere, si avanzi nella bruma un poderoso postale transatlantico lanciato alla velocità di 25 nodi. Se la sua prora sottilissima incontrerà sul proprio cammino una goletta di pesca, la taglierà in due, senza che nessuno a bordo del postale se ne avveda. Giunto in porto, si avrà prova dell'accaduto perchè i due fianchi del piroscafo saranno privi del consueto strato di pittura.

Indarno alcuni spiriti generosi hanno fatto reiterate premure presso i Governi d'Inghilterra, di Francia, di Germania e degli Stati Uniti a ciò l'itinerario dei postali non attraversi i luoghi ove i pescatori esercitano la dura professione. Il novello proposto itinerario sarebbe un tantino più lungo, il che significherebbe un maggior consumo di combustibile; e poi i passaggeri facoltosi hanno furia di pigliar porto; e chi ne va di mezzo sono i pescatori. Purchè la *Cunard* sopravvinca la *White Star* o l'*Amburgo-Americana* dia dividendo annuo più lauto che il *Lloyd Tedesco* suo rivale, che importa qualche novella vedova a Paimpol o a Tréguier? le donne dei marinari sono consuete al pianto.

JACK LA BOLINA.

IL « TITANIC » SUL FONDO DELL'OCEANO.
(Disegno di H. Lanos, dal *Graphic* del 27 aprile 1912).

BOSCHI DI PESCHI. (SUL FONDO IL PAESE DI MASSALOMBARDA).

L'ITALIA AGRICOLA: LA CULTURA DEL PÈSCO.

LO si è detto e ripetuto più volte: la frutticultura in Italia lascia molto a desiderare. Non già che si produca poca frutta; tutt'altro. Ma se ne potrebbe, con vantaggio, produrre di più e sopratutto se ne potrebbe e dovrebbe produrre di meglio. Manca da noi il frutteto industriale, specializzato, realmente razionale, come se ne vede, per ettari ed ettari, nel Canadà e, senza andar tanto lontano, come se ne vede nel Belgio, in Tirolo, ecc. ecc.

Le nostre piante fruttifere sono dei poveri esseri che fanno pietà, riprodotte da secoli per via asessuale, sparse qua e là nei poderi, fra le viti o gli olivi, o in mezzo ai campi, o lungo le prode col grano o l'erba ai piedi. Potature? Concimazioni? Trattamenti anticrittogamici? Dio liberi!

Di chi dunque la colpa se le piante tenute così fruttificano irregolarmente, se fanno poca frutta, se danno un prodotto scadente?

Fortunatamente vi sono delle eccezioni nobilissime. Abbiamo così delle culture più o meno razionali di albicocchi, di meli, di peri, di uve da tavola rispettivamente presso Napoli, nel Biellese, in alcune provincie venete e sulle colline pisane. Poca cosa, è vero, al confronto di ettari ed ettari di cultura irrazionale, ma non per questo meno degna d'encomio.

* * *

Anche il pèsco ha un suo piccolo centro dove lo si ama e lo si cura con affetto ed intelligenza,

PESCHE PRECOCI DELLA VARIETÀ « TRIONFO ».

un piccolo paese romagnolo in provincia di Ravenna: Massalombarda.

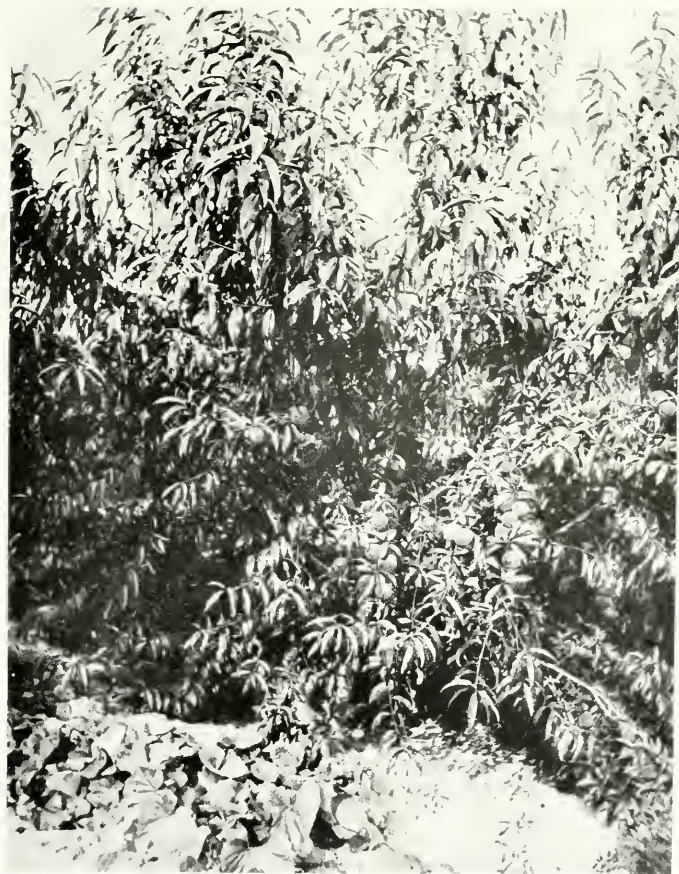
La rigogliosità dei peschi negli immediati dintorni di questo paese è meravigliosa e non solo il profano, ma anche e forse più l'agricoltore che sa quant'è delicata questa pianta, ne resta ammirato.

FILARI DI PESCHI.

La cultura — che data da una trentina d'anni — non vi è molto estesa: una settantina di ettari divisi fra 25 o 30 proprietarii. Il commercio vi è ben avviato grazie ad alcuni esportatori del luogo che mandano via giornalmente — a Milano e Berlino per lo più — diversi vagoni di pesche al giorno, della varietà *Amsden*, americana precoce, in giugno, e *Buco incavato* in agosto. Ottima varietà locale, questa; ottima « spicca » che ricorda la ben nota *Morellona*.

* * *

A Massalombarda la riproduzione del pèsco vien fatta per seme. Le piante selvatiche ottenute così, sono trapiantate nel novembre, dal semenzaio nel piantonaio, per esservi innestate. Più spesso però — ed è questa, anzi, una caratteristica della coltura di Massalombarda — i « selvatici » passano dal semenzaio direttamente a dimora dove sono innestati nove mesi dopo, cioè nell'agosto successivo, ad « occhio dormente ». L'innesto vien fatto a circa cinquanta centimetri da terra, sulle tre o quattro branche (rami) principali del soggetto. Il terreno destinato a pescheto è preparato naturalmente qualche tempo prima della piantagione a larghi campi a dorso d'asino per lo scolo dell'acqua. I peschi sono piantati quando a file, quando a quinconce, sempre ad una distanza di almeno cinque metri, in buche, larghe e profonde un metro, scassate e concimate antecedentemente.

— Con una buona potatura di formazione — mi diceva uno dei più attivi peschicultori del luogo, l'amico dott. Mondolfi — si ottengono facilmente piante forti che al terz'anno danno già un discreto raccolto. — E così dicendo mi mo-

UN PÈSCO RIGOGLIOSO.

LA RACCOLTA NEL PESCHETO DEL DOTT. MONDOLFI A MASSALOMBARDA.

GIOVANI PESCHI CONSOCIATI A CAVOLI CAPPUCCI.

ANCORA PESCHI.....

PESCHI CONSOCIATI A FRAGOLE.

VIALE DI PESCHI.

CONTRO SPALLIERA.

scema la pianta viene ringiovanita capitozzandola e rinnestandola *a corona.*

— E i prezzi ?...

— I prezzi oscillano fra le 30 e le 100 lire al quintale a seconda della qualità della merce, della produzione, della richiesta, ecc. ecc.

— E gl'insetti ?

— Combattiamo le formiche con l'estratto fenicato di tabacco e gli *afidi* con un infuso di legno quassio [1].

— E — domando ancora — la cosiddetta malattia dell'accartocciamento dovuta al fungo parassita *Exoascus* ?

— La curiamo preventivamente irrorando la pianta, dal dicembre al febbraio, con poltiglia Bordolese od altra a base di solfato di rame. Del resto le piante concimate lautamente con prodotti organici e chimici sopportano assai bene le peggiori avversità.

* * *

strava i suoi peschi, dai rami quasi penduli sotto il peso dei frutti grossi e coloriti...

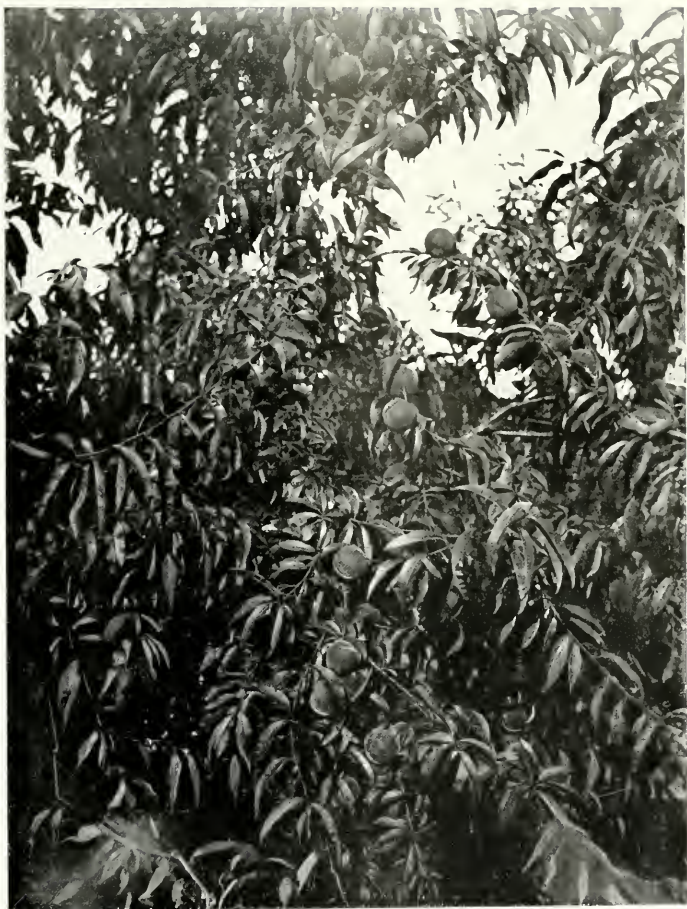
— E quand'è che il pèsco raggiunge qui la maggior produzione ?

— Verso i cinque anni; allora possiamo contare in media sopra una produzione di 40 kg. di pesche per pianta. Ma poi quando la produzione

Una delle fasi più caratteristiche della coltivazione del pèsco è certamente la raccolta : una vera e propria vendemmia dove l'uva è sostituita dalle pesche...

Uomini, donne e ragazzi, sparsi per i campi, vanno da una pianta all'altra e colgono scherzando e scherzano mangiando. Molte pesche ab-

[1] 5 kg. di legno infusi p. 24 ore in l. 100 d'acqua.

NEL FRUTTETO.

TRALCI CON PESCHE.

battute dal vento marciscono per terra ; altre morsicate a metà dai ragazzi si scorgono qua e là...

I contadini, con un largo cesto sotto il braccio, colgono a mano, con un colpo secco e veloce, i frutti non ancora perfettamente maturi ma già profumati. Poi le donne li passano delicatamente in altri panieri facendone una prima scelta.

* * *

L'imballaggio e la spedizione sono operazioni pure molto caratteristiche, alle quali provvedono per lo più gli esportatori che acquistano il prodotto dai vari proprietari.

Il produttore porta le pesche in ceste del peso lordo di circa 20 chilogrammi ognuna all'esportatore ; e questo pensa all'imballaggio con un personale speciale composto molte volte di cento e più donne. Il quadro è magnifico. Un gruppo di operaie fa una prima scelta mettendo da un lato le pesche buone e dall'altro quelle troppo mature, ammaccate, deformi, bacate o malate. Quindi segue una seconda divisione delle pesche buone in pesche di prima, di seconda e di terza qualità, cioè in grosse, medie e piccole. Infine altre donne, nuotanti in mezzo ad un mare di pesche, di cassettine e di fogli bianchi e colorati, procedono all'imballaggio propriamente detto in panierini con manico o in gabbiette rettangolari.

PESCA AMERICANA PRECOCE « AMSDEN ».

Poi tutte quelle cassette saranno caricate nei vagoni con cura infinita, ben pigiate, una accosta all'altra. Ed il lungo treno merci dal carico dolce e fragrante partirà velocemente per qualche nordico luogo lasciando dietro di sè una scìa profumata.....

(Fotografie Levi Naim). RENZO LEVI NAIM.

PESCHE « BUCO INCAVATO »

CRONACHETTA ARTISTICA.

MOSTRA DI RIFIUTATI A VENEZIA.

A Venezia spira vento di fronda. Un cerchio di malcontento serra ed insidia la Biennale. Quest'anno un gruppo di giovani artisti veneti, offesi per l'ostracismo opposto dalla Giuria alle opere da essi presentate, e più, forse, dalla motivazione del verdetto, hanno organata una mostra di rifiutati inauguratasi con successo il 20 dello scorso giugno in una sala dell'Albergo Excelsior al Lido.

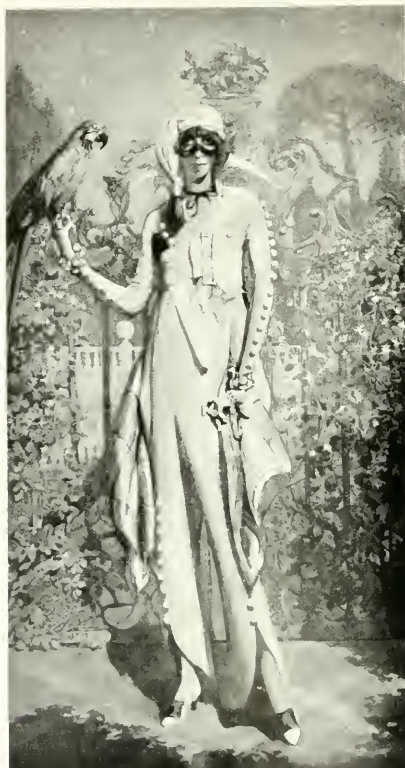
Non è una esposizione di ribelli alla tradizione, come quelle famose dei *Salons des refusés*, poichè tendenze diverse vi son rappresentate, dalle più conservatrici alle più audaci. Essa vuole essere soltanto una protesta documentata contro l'evidente ingiustizia di escludere dalle Internazionali veneziane giovani artisti che valgono non meno certo di molti altri scultori e pittori che sono stati liberamente invitati od accettati. Il risultato è tale da appagare il loro intento.

Ritroviamo due valenti artisti che tanto fervore di dibattiti suscitarono lo scorso anno nella mostra di Palazzo Pesaro: Arturo Martini e Gino Rossi. L'uno presenta una scultura colorata, un *Pierrot* tutto vibrante di un sardonico riso, e un gruppo di sette acqueforti, *Stati d'animo*, in cui il leggero ritmico fluir delle linee fa risaltare a pieno la vaga aspirazione verso imagini di sogno. L'altro, insieme ad alcuni pregevoli disegni, ha una serie di paesaggi ricchi di contenuto spirituale nel loro interessante sintetismo.

Un giovane artista che cerca di aprirsi una strada onorevolmente tenendo fissi gli occhi a maestri d'eccezione, quali l'Ensor ed il Laermans, ad esempio, è Bortolo Sacchi. Egli tenta con notevole risultato eleganti armonie cromatiche e studia con vivace penetrazione tipiche figure.

Buone cose ha Guido Cadorin, sopratutto un trittico *Carne*, *carne*, *sempre carne*, che si potrà discutere sotto qualche aspetto, ma cui non si può

LOLO DE BLAAS: RITRATTO DELLA MARCHESA CASATI. (Fot. Filippi).

negare una vasta ed intensa ricerca d'intima significazione che culmina nel pannello centrale segnato da vigorosi accenti di carattere. Accanto a questo si notano alcuni ritratti, fra i quali preferisco quello degne di nota. Si tratta, in genere, di espressioni paesistiche scevre di qualsiasi accenno di localizzazione, sì che la visione amplia il suo respiro e si avviva di un nobile spirito ornamentale. Tre

LOLO DE BLAAS: RITRATTO DELLA MARCHESA CASATI. (Fot. Filippi).

di signorina; un dipinto inteso con vaghezza decorativa, *Barche;* sei piatti ardentemente coloriti ecc.

Lolo de Blaas espone due ritratti della marchesa Casati, che ci rivelano una personalità singolare, il cui interessamento si intensifica nell'efficacia dell'arte. L'abbigliamento, l'attitudine, le movenze, lo sfondo, tutto assume un valore espressivo e suggestivo che è il suggello vitale della figurazione. Teodoro Wolf Ferrari vanta un insieme di opere eccellenti paesi ha Aldo Voltolin arrisi da un sereno lume di poesia; due il Canciani, *Marina* e *Giorno nascente*; Rossi Veneto presenta un *Mattino* mirabile di freschezza e di luminosità. Vittorio Zanetti Tassis espone un *Ritratto di mio padre*, sobrio accurato parlante, oltre ad un nudo femminile, *Povera di spirito*, modellato con seri intenti, e a due altre opere. Un buon ritratto di giovane ha Adolfo Callegari, dipinto con larghezza signorile; conside-

BORTOLO SACCHI: FIORI. (Fot. Tivoli).

GUIDO CADORIN: CARNE, CARNE, SEMPRE CARNE (PARTICOLARE DI TRITTICO).

revole è pure il ritratto del cav. Brocco eseguito da Angelo Turri. Vittorio Zecchin ci si ricorda con opere riscintillanti di opulenze coloristiche e di riflessi bizantini. Van menzionati, infine, Nino Springolo, Livia Tivoli, Adriana Bisi Fabbri, Giuseppe Canali, Gianni Maineri, Attilio Lasta.

Nella sezione Bianco e Nero figurano degnamente, oltre i già citatati, Fabio Mauroner con tre fogli tra i quali risalta quello in cui è evocata felicemente la *Corte Bottera*, lo Springolo, il Sacchi, la Tivoli.

Di scultori, all'infuori del Martini, non ve ne sono che due: Napoleone Martinuzzi e Attilio Torresini. Il Martinuzzi è artista di sicuro avvenire. Egli è un modellatore sagace e raffinato che plasma le figure con virile grazia infondendo ad esse una calda vita ricca di inflessioni. Il Torresini, si presenta con una sola opera, un nudo femminile

NAPOLEONE MARTINUZZI: TESTA D'UOMO.

ADOLFO CALLEGARI: RITRATTO DEL CONTE D. M.

che va considerato ottimo esordio di una attività nobile e feconda.

In complesso una mostra senza grandi pretese, ma seria e degna di considerazione.

L. SERRA.

ALCUNI DISEGNATORI DI MODE FEMMINILI.

A Roma, nei locali del Circolo Artistico, è stata aperta per circa un mese una mostra della moda femminile che è rimasta piccola e modesta mentre avrebbe potuto e dovuto essere molto più importante e più vasta.

Le cause di questo successo soltanto parziale sono da ricercarsi, oltre che in qualche deficienza d'organizzazione dell'Associazione Artistica che non ha saputo insistere abbastanza perchè gli artisti inviassero i loro disegni, anche nella credenza ormai diffusa che la moda ha il suo regno a Parigi e che fuori di Parigi non c'è nessuno che sappia regolarla, disegnarla, applicarla con grazia e con eleganza. Questo presupposto implica una viltà di rinuncia *a priori* che non fa onore al pubblico italiano.

Quando, qualche anno fa, fu lanciata l'idea di una moda italiana, che ebbe egregi ed entusiasti sostenitori, la cosa rimase nel campo dei progetti che non trovano la soluzione: e la colpa fu insieme del pubblico indifferente e degli ideatori poco pratici. Creare così, di sana pianta, una moda italiana soltanto perchè si sente il bisogno di e-

manciparsi dalla moda straniera, crearla con reminiscenze dei vecchi costumi nostrani del rinascimento e del seicento soltanto perchè da noi c'era una volta una moda nazionale — ed è dubbio anche che ci sia sempre stata — era artificio inutile e vano, destinato fin dalla nascita a morire bambino.

La moda nasce e si svolge non a capriccio, sebbene le apparenze sieno diverse; ma risulta da successivi adattamenti del gusto e dell' occhio alle linee che si vanno cercando per amore di varietà: dopo gli abiti larghi quelli attillati, dopo i colori neutri le tinte vivaci, dopo le vesti aderenti alla persona le larghe pieghe ondeggianti, dopo la linea mossa e flessuosa la linea rigida e severa. Di queste azioni e reazioni, dominate quasi da una legge rigorosa, è regolato lo svolgersi della moda nell'abbigliamento e quindi in tutto ciò che all'abbigliamento si riferisce, dai bottoni ai gioielli e dai ventagli ai nastri.

Queste verità appaiono chiare, per esempio, in quei tre volumetti sulla moda nel secolo XIX, ove Oscar Fischel raccolse le stampe, le caricature, le pitture, i disegni atti ad illustrare la moda del secolo scorso, volumetti che l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche pose in una deliziosa veste italiana. Dagli ultimi avanzi del guardinfante settecentesco alle vesti o camicie aderenti delle donne dell'Impero e da queste pian piano fino agli eccessi della crinolina è tutto un alternarsi di motivi che ricorrono nei secoli precedenti e ai giorni nostri. Vi son vesti dell'Impero es enzialmente simili a certe vesti attuali — e la morale non era meno minacciata!

Come dunque mutare d'un tratto il corso di questo fiume scintillante e turbinoso? come pretendere di troncarne il cammino per trasportare la corrente altrove?

Il problema è — mi pare — diverso e la strada da seguire opposta; in questo, anzi, la piccola mostra di Roma ha insegnato molto ed ha rivelato qualche cosa.

* * *

Ha insegnato che la moda la creano, la modificano, l'adattano i disegnatori di gusto. Chi conosce l'ambiente parigino sa bene che la moda è lanciata dai grandi sarti in varie forme, sotto vari aspetti al principio di ogni stagione e che poi la forma che prevale fra le molte lanciate è quella che il pubblico sceglie. Ma come la sceglie? Secondo che gli artisti se ne impadroniscono e diffondono una forma piuttosto che un'altra e la diffondono non soltanto, e non per la maggior parte, sui figurini di mode, ma sui giornali illustrati, su quei giornali per il mondo che si diverte, esposti a Parigi in ogni chiosco ed in ogni bottega di libraio, su quei giornali di caricature che pullulano nella capitale della moda e che rendono attraenti col segno spigliato, brioso, elegante le novità della moda, che dimostrano possibili, nelle scenette ri-

SIGNORA MORELLI — FIGURINO.

tratte dalla vita vissuta, quelle che altrimenti sembrerebbero assurde stravaganze.

In Italia tutta questa vasta rete di manifestazioni che, nate spontanee, sono riunite ormai a Parigi come in una perfetta organizzazione, manca completamente: i figurini di mode, i giornali divertenti di grande diffusione, i giornali di caricature della vita quotidiana, elegante o no, in Italia non ci sono. Vediamo i giornali di caricature politiche in cui la figura femminile è quasi disprezzata ed appare raramente, oppure vediamo quei giornali popolarissimi che con la volgarità del disegno e l'oscenità dello spirito formano la delizia del basso mondo sociale.

I grandi quotidiani pubblicano — è vero — le fotografie delle mode viste nelle prime riunioni di Auteuil e di Longchamps, ma niente è più efficace per mettere in ridicolo la moda, quanto la fotografia: la camminatura impacciata nel vestito nuovo vi appare in tutta la sua risibile realtà, un colpo di vento che agita una gonna sciupa tutta la linea di un corpo femminile ben drappeggiato, le mosse goffe che ognuno ha nella propria andatura sono colte nell'istante per esser messe in rilievo, ed infine il colore, questo essenziale elemento di bellezza in ogni abbigliamento, appare completamente

SIGNORA VENTURINI — FIGURINI

svisato e trasformato dalla lente che rende nero il rosso e bianco l'azzurro, che affoga in una monotonia di monocromo tutto il mirabile gioco della luce sulle stoffe e sulle guarnizioni.

Il disegnatore di gusto invece — e Parigi ne accoglie molti, fra cui molti italiani — sa riassumere in pochi tratti la moda che meglio s'adatta al momento e l'atteggiamento stesso delle donne è modificato secondo la linea della veste. È curioso notare a questo proposito come le donne eleganti uniformino il loro gesto a quello che hanno le donne in quelle garbate e spigliate caricature. Ed è curioso ancora più di notare come la moda si orienti spesso secondo le correnti dell'arte decorativa: sarebbe infatti assurdo negare come la moda parigina — e quindi mondiale — abbia preso molte linee, molti colori, molti disegni di stoffe, di gioielli, di guarnizioni da due grandi decoratori in voga in questi ultimi anni: dal viennese Gustavo Klimt e dal russo Leone Bakst.

Avere quindi alcuni buoni disegnatori di gusto raffinato ed audace, stringerli in fascio attorno a qualche periodico di facile diffusione è dunque — mi sembra — il primo e necessario passo da fare per avere una moda che risponda ai gusti nostri e, se vogliamo, alle nostre tradizioni.

*
* *

Ora la piccola mostra di Roma ha rivelato che alcuni buoni disegnatori, e ancora ignoti, li abbiamo.

Non dico con questo che essi disegnino già vestiti italiani: l'origine parigina di molti disegni è evidente. Ma l'abilità, il gusto, lo spirito sono tali qualità che riescono spesso a trasformare anche i modelli da cui derivano, ad imprimere il suggello della propria originalità.

Fra questi disegnatori si distinguono intanto due donne: la signora Venturini e la signora Vittoria Morelli. Chi conosceva, nel mondo degli artisti, l'esistenza di queste due squisite disegnatrici di

costumi che dànno alle loro simili un'eleganza ed una grazia veramente femminili? A differenza di molti uomini che hanno esposto con loro, esse disegnano abiti che si possono portare: la praticità, data loro dall'abitudine quotidiana di vestirsi secondo la moda, traspare anche in mezzo alla loro virtuosità di segno, alla loro eleganza espressiva.

Gli uomini che espongono sono forse disegnatori anche più abili, ma gli abiti che pongono addosso alle loro figure strane ed atteggiate in movenze decorative porrebbero — credo — in serio imbarazzo un sarto che li dovesse cucire. Essi sono al confine fra gli illustratori ed i disegnatori di figurini: un passo che facciano verso la pratica e diverranno veri creatori di abbigliamento pratico ed elegante.

Alcuni di essi sono già molto noti. Chi non conosce la deliziose illustrazioni in bianco e nero di Aleardo Terzi? Esse hanno tutto il fascino sottile di certe illustrazioni del periodo romantico care alle nostre nonne, derivano in linea di sentimento da certi quadretti di *silhouettes* nere su fondo bianco che oggi divengono rari ma che la nostra infanzia ha talora gustato. E chi non conosce le visioni di torri romane al tramonto di Vittorio Grassi? Contro questi sfondi egli ha posto alcune figure femminili avvolte in costumi ricchi che ricordano il nostro lontano quattrocento passato attraverso i figurini dei drammi benelliani e dannunziani: visioni di donne solenni contro la solennità dei castelli o delle fontane avvolte in una sensibile irrealità di sogno.

VITTORIO GRASSI — COSTUMI.

SERGIO TOFANO — FIGURINO.

Ed è noto — o comincia ad esser noto — Bruno Angoletta, coi suoi acquerelli in cui la figura femminile appare in una mostruosità perversa ed attirante come la mostruosità di certe orchidee contorte e strane nel caldo delle serre. La donna

ALEARDO TERZI FIGURINO.

moderna vi appare trasformata e come forzata, mentre con non minore spirito e con eleganza ma con maggiore realtà, essa appare negli acquerelli di Sergio Tofano, simile talora a quelle delicate figure di donne che passano sul fondo nero delle pareti pompeiane.

* * *

Se non volessi soltanto parlare di alcuni disegnatori italiani che possono disegnare figurini di moda in forma non volgare, anzi con dignità d'arte, potrei notare anche che hanno esposto Aristide Sartorio e Camillo Innocenti, Luigi Bompard e Aldo Severi fra i vari altri buoni e mediocri: ma forse sarei tratto a fare anche la lista di coloro che, pure invitati, non hanno creduto di esporre e potrebbe essere una lista amara.

Voglio soltanto oggi accennare a ciò che ha insegnato e rivelato la piccola mostra romana e sperare che essa serva di incitamento ad una mostra più vasta della moda femminile quale può essere intesa, interpretata, divulgata con concetti d'arte e non di commercio. Poichè la moda, oggi, tende sempre più verso una raffinata forma d'arte, tende ad avvicinarsi agli artisti; ed è ingiusto che gli artisti si allontanino da lei.

Lo so che molti la credono una forma d'arte da trascurarsi, che molti, fra il pubblico e fra gli artisti, atteggiandosi a Spartani di maniera, la chiamano leggerezza e vanità femminile.

Baudelaire era — per esempio — di un altro parere.

« Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté fait partie d'elle-même; et les artistes qui se sont particulièrement appliqués à l'étude de cet être énigmatique raffolent autant de tout le *mundus muliebris*, que de la femme elle-même. La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois; mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe et qui sont les attributs et le piédestal de sa divinité; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou qui jaseut doucement à ses oreilles. Quel poëte oserait dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume? »

E Baudelaire continua facendo l'*éloge du maquillage!*

R. P.

Vol. XL N. 237

EMPORIUM

RIVISTA·MENSILE ILLUSTRATA·D'ARTE ·LETTERATURA· SCIENZE·VARIETÀ

SETTEMBRE 1914

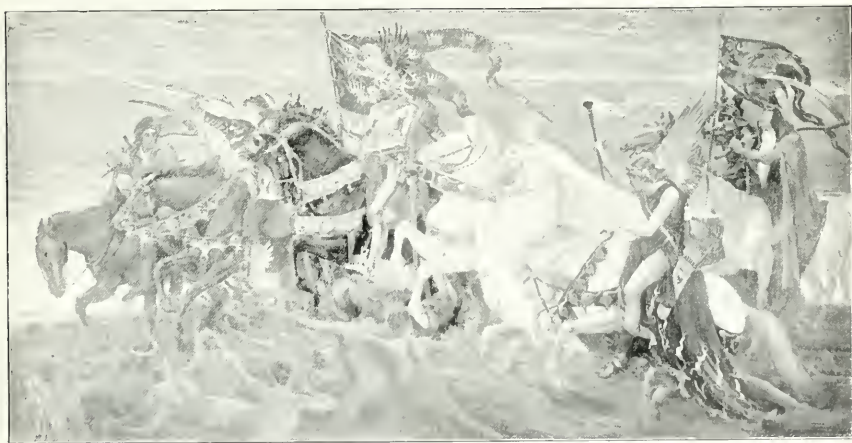
DIREZIONE·AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO·ITALIANO·D'ARTI·GRAFICHE
BERGAMO

Gaston La Touche: La Guerra.

EMPORIUM

VOL. XL — SETTEMBRE 1914 — N. 237

LA GRANDE GUERRA: NEL CUORE D'EUROPA.

All'improvviso, dopo una lunga pace e un laborioso raccoglimento riparatore che cresceva le ricchezze e gettava da popolo a popolo la misteriosa fratellanza del pensiero affaticato al comune bene, che armava le officine alle produzioni pletoriche e illudeva del disarmo degli imperialismi ambiziosi, che formava l'epopea degli umili, dei lavoratori potenza degli Stati ed equilibrava le aspirazioni e i sorprusi, la politica di conquista e l'idealità distributiva — l'incendio immane travolge con la forza irresistibile dei grandi cataclismi naturali. E da uno stesso dolore, da una stessa ansia, da una stessa atroce fatalità scatenata dalla prepotenza o dalla segreta preparazione delle cause continue, prorompe l'istinto inferiore della belva e la sublime forza dell'eroe, la necessità macchinosa delle leggi marziali e la semplice immediata bellezza del sacrificio. Nè v'è confine di patria o privilegio di popoli, ma un solo formidabile orrore di carnefi-

WALTER CRANE: I CONQUISTATORI DEL MONDO.

Abbiamo creduto di rispondere meglio all'attesa dei lettori dell'*Emporium*, dando nel presente fascicolo la precedenza ad articoli di più immediato interesse, mentre ragioni di spazio ci hanno di conseguenza obbligato ad ometterne altri; fra i quali uno di Vittorio Pica sul pittore ungherese Stefano Csok, ed altro di Roberto Papini sulla Mostra fiorentina del Bianco e Nero, articoli che includeremo nel prossimo fascicolo. N. d. D.

cina fraterna, ma una sola divina umanità che si epura.

Sono partiti tutti; hanno lasciato le case, le donne, i fanciulli, la tepida gioia del focolare e delle carezze, il piccolo lembo di terra e di cielo, che il destino o il lavoro concedeva e allegrava. Sui campi odorosi di fieno e biondeggianti di messe torna l'èra delle produzioni spontanee, dei formidabili silenzii in cui la natura sola vive, come nelle prime età della terra quando le instabili genti selvagge migravan senza urtare o scavalcare confini. Il gigantesco lavoro delle industrie e dei commerci ha i nervi recisi; come mostri schiantati le immani macchine sono una massa bruta. Non più il richiamo lacerante delle sirene ai convegni; non più la sovrana audacia della civiltà che ha strappato alla natura il mistero delle sue forze, l'ha articolato nella legge e nel numero, l'ha foggiato umanamente per la fatica giornaliera di milioni di creature, pel pane di tutti e il superfluo di pochi.

Le città suonan d'armi nei pieni meriggi di questa estate di sangue, erompono in canti di guerra, in barbari peana, nel fragor degli squilli; e all'ombra della morte le case silenziose custodiscon la fugace promessa dei ritorni. La vita è altrove, s'è trapiantata di colpo, s'è conglobata in una massa uniforme d'uomini tesi come un uomo solo all'enorme giuoco del destino; ha raggiunto l'estremo lembo delle patrie, s'è affoltata dietro l'invisibile traccia che la storia ha segnato termine sacro al diritto delle genti, nel flusso e riflusso dei dominii e dei servaggi, sotto la trama eguagliatrice dei ricambi di razze. Si muove a un sol cenno, a un grido, un comando, come a un batter di polso si compie il mistero della creazione; l'onda vivificatrice si propaga sino all'ultimo soldato, sino all'ultima volontà sottomessa e numerizzata, come un'onda di sangue dal cuore alla fibra estrema; e il miracolo disumano dell'individuo naufragato nella massa, si forma e si ripete all'infinito come un'eco ripercossa nell'aria. Escon dal quadro militare, dal giuoco della disciplina statistica valutatrice, quando la strage li ha decimati e li avventa corpo a corpo nella lotta della sopravvivenza, nella disputa feroce per la zolla nativa. E la fredda ragione di Stato che li ha votati allo sterminio per un imperativo di conquista e di sopraffazione, per la causa ingiusta, li vota alla difesa della patria, di un nome, di una terra, di una formidabile idea disperatamente contesa, li vota alla causa giusta. A Parigi, a Pietroburgo, a Vienna, a Berlino, chi per il bene, chi per il male? Nel tragico lavacro di sangue il dilemma si compone silenziosamente e si compone nella fraternità del dolore l'irromper discorde dei nemici sul campo.

Ai popoli oppressi, alle storie incompiute, la sommossa compagine d'Europa promette una patria, l'attimo definitivo della libertà conquistata; dalla distruzione si forma con irresistibile vigore la continuità vittoriosa della vita; e il ciclo si compie per la lenta forza irrevocabile del fato che ha sepolto nei millenni civiltà e nazioni, forse alla cieca per lo spaventoso incolpevole travaglio di una forza bruta, o pel complicato equilibrio di un macchinoso edificio di corrispondenze e rapporti, o per l'occulta legge di un principio fattivo che trascende noi e il nostro dolore, le nostre patrie e i nostri destini.

La civiltà progredita sino allo sforzo, la popolazione moltiplicata sino alla congestione sembran oggi la ragione profonda di questa crisi di mutamento che ripete nei secoli con ritmo tonante le età convulsive delle grandi evoluzioni, quando i popoli compivan la parabola della dominazione e dell'errore, quando l'urto dei barbari sfasciava i vecchi imperi, quando l'artificio smembratore del feudalesimo formava la reazione dei liberi comuni e dei grandi stati accentratori, o il cristianesimo corrotto determinava la rivoluzione, o il vecchio abuso del dispotismo regale e del capriccio di corte armava i popoli contro le Bastiglie.

E quando i predicatori della pace formavano alle genti il chimerico mondo della libertà e della giustizia, del lavoro e del progresso, dei commerci affratellanti e della ricchezza universale, di ogni popolo intento a coltivare il suo giardino, di ogni patria paga dei dettati confini, quando la vita pareva dolce all'ombra della casa, sulle strade di tutti, ai convegni di tutti, e l'equilibrio spaventoso degli stati e delle razze appariva un breve giuoco di abilità diplomatiche, un facile assestamento di cifre e compensazioni, quando Iddio volle, o la storia volle, o la Germania volle si scatenò l'uragano sulle terre e sui mari, dal Pacifico all'Atlantico, dal Caucaso alle Ardenne, dall'Oceano Indiano al Mediterraneo, su tutta la cerchia del mondo, e forse desterà dal torpore la vecchia Asia asserragliata e muterà destino alla pigra infanzia dei popoli d'Africa.

Così la storia si vendica del paradosso umanitario della pace, e su poche generatrici, poche linee

ANGELUS JANK: MILIZIA FERREA.

continue, svolge la rovinosa successione dei fatti che incatena ad un centro e tosto disperde per spostar la mira, o la gravitazione universale, sulla scena del mondo.

Così la pluralità primitiva delle genti che è divenuta pluralità di razze quando uno stesso popolo ariano calò dall'Asia sulle terre d'Europa e divenne greco o latino, celta o teutone o slavo, accanto al finno o al turco, al basco o al calmucco, sembra l'elementare diritto che la guerra difende contro le egemonie uguagliatrici o le fratellanze ingannevoli, che la pace serba alla tenacia dei valori distintivi, individuanti e unitari.

AIMÉ-MOROT. UNA CARICA DI CAVALLERIA. (Museo di Versailles).

* * *

Dalle falde occidentali del granitico ripiano di Podolia che la tortuosa valle del Dnjestr divide dai Carpazi selvosi, alla conca d'Aquitania ancora occupata dal mare nell'età secondaria, come il bacino di Parigi e quello di Svevia, è la zona continua dei rilievi orlanti a mezzogiorno l'Europa centrale.

Più recenti i rilievi del sud che solo nell'età terziaria assumono la loro presente struttura, piegandosi in grandiosi archi (Alpi e Carpazi) per la resistenza che al loro sorgere oppone la serie dei rilievi preesistenti. Son questi i massicci che già nel carbonifero han pieghe intense, e vengon detti con unico nome ercinici, se anche alcuno di essi, come il massiccio armoricano ove qualche geologo studiò i « vulcani fossili » di Bretagna, sorge a più di 700 chilometri dalla sezione occidentale dell'antica Selva ircinica, la Foresta Nera.

Nell'età secondaria, quando le condizioni termiche della zona temperata non eran molto diverse da quelle presenti della tropicale — e vasti erano i deserti, come fa pensare l'estensione delle marne saline del trias — eran nell'Europa centrale grandi isole basse, resti delle montagne erciniche abrase e trasformate in penepiani (De Martonne). Tali il massiccio boemo, fra la conca sassone-turingica e la conca morava; il masso dell'Harz, gigantesco pilastro granitico che al limite del bassopiano germanico domina la valle della Saale e il bacino del medio Weser; il massiccio scistoso renano in cui si aprì, fra Bingen e Bonn, la lunga gola profonda che divide ora il Taunus orlato da sorgenti termali e il pianoro di Wester-

FRANCESCO FLAMENG: WATERLOO.

wald dall' Hunsrück e dall' Eifel, fra i quali è il tortuoso solco della Mosella; il massiccio alsaziano che la fossa del Reno a monte di Basilea ha diviso in Vosgi e Foresta Nera, come intuì più di settant'anni or sono Elia de Beaumont; l'altopiano centrale francese orlato dalle Cevenne a

PLINIO NOMELLINI: L'ORDA.

sud-ovest e dominato a settentrione dal Monte Dore, culmine supremo della regione fisica francese, alto ora meno di 1900 metri, mentre i suoi vulcani divisi in due centri eruttivi, come l'apparato del Chilimangiaro, soverchiavan forse un tempo la presente altitudine dell' Etna; il massiccio armoricano, la cui sezione orientale era unita ai rilievi britannici, poichè il passo di Calais si aprì solo verso la fine del quaternario.

Intensa, agli orli di questi massicci, l'attività vulcanica — conseguenza, non causa dell'attività orogenica, come prova l'allinearsi dei vulcani lungo le linee di dislocazioni tettoniche antiche e recenti — specialmente nella seconda metà dell' êra terziaria, quando il bacino dell'Atlantico settentrionale è ormai tutto formato, solo permanendo, resto del continente antichissimo, l' istmo allacciante attraverso l' Islanda la Granbretagna alla Groenlandia, come attesta la piattaforma sottomarina che, per il suo influsso sulla circolazione oceanica, determina presentemente i caratteri del clima polare. Allora, dalle falde della Sierra Nevada al bassorilievo turanico — occupando gran parte del Mediterraneo attuale che solo nel pliocene inferiore si congiunge

GIUSEPPE MENTESSI: « GLORIA ».

all'Atlantico, quando le onde del Mare del Nord battono lungo l'orlo settentrionale delle Ardenne dove ora, tra Namur e Liegi, scorre la Mosa — stendevasi il Mare sarmatico che l'aumento notevole della temperatura spezzerà in mari minori come il Caspio, il primigenio Mar Nero, l'Aral, e in un'ampia serie di lagune.

E, verso la fine dell'età terziaria, una diminuzione termica, limitata forse a pochi centigradi, inizia nebulosa che avrebbe provocato un raffreddamento notevole su tutta la superficie terrestre per la maggiore densità del mezzo attraversato dai raggi solari, o a cause planetarie, come lo spostamento dell'asse terrestre che anche nell'età primaria ha potuto provocare lo spostamento delle zone climatiche.

Comunque, la vasta corazza glaciale che nell'ultima età terziaria e in gran parte della quater-

FATTEGRAM: L'ESODO.

la serie delle grandi glaciazioni destinate a trasformare profondamente la plastica di tanta parte dell'Europa centrale. Studi recenti sugli scisti argillosi a blocchi striati in terreni della Cina settentrionale, del Transvaal e dell'Australia permetton di affermare che propriamente le prime tracce di glaciazione risalgono a un tempo incomparabilmente più antico, all'età paleozoica, acquistando così credito maggiore l'ipotesi che il fenomeno, più che a cause geografiche, quale il formarsi della Corrente del Golfo, sia dovuto a cause cosmiche, quale il passaggio dell'intero sistema solare attraverso a una naria occupa, con lunghe interruzioni e varia vicenda, la regione scandinava, le Alpi, il Caucaso, e parte dei Carpazi, dei Vosgi, dei Pirenei, come parte dell'Himalaia e delle Rocciose — creando i depositi dei terrazzi che copron tanta parte dell'altipiano bavarese, addossando nella Pomerania, all'orlo dei terrazzi argillosi profondamente solcati, la morena di fondo del ghiacciaio scandinavo avanzante dalla depressione del Baltico orientale, accumulando davanti alle morene frontali del bassopiano germanico piani di sabbia e di ghiaia, sterili lande ove il vento edifica cordoni di dune —

determina tutta una serie di forme, tutto un insieme di condizioni chiamate ad avere un'importanza antropogeografica capitale, oltrechè per le colture, per le comunicazioni. Così le facili comunicazioni, da bacino a bacino, della Germania settentrionale son dovute all'evoluzione che ha subìto la rete dei laghi di sbarramento glaciale e dei loro canali temporanei di scolo, formandosi a ogni nuovo arresto del ghiacciaio un nuovo solco marginale.

Non pochi tuttora, lungo il margine settentrionale del bassopiano germanico, i resti dei laghi di sbarramento che han mutato forma e ampiezza ad ogni nuovo regresso della fronte; ma molti di essi appaiono ora coperti, obliterati dai materiali detritici dei fiumi, che si sono accumulati in misura assai diversa nei primitivi estuari, in modo che, mentre quello del Reno (e in parte quello della Vistola) ha assunto per la copia grande dei materiali alluvionali aspetto di delta, l'estuario del Weser, a sud del quale sorge il porto di Brema, e quello dell'Elba, al cui limite meridionale è Amburgo, hanno conservato quasi interamente il carattere primitivo, anche per l'azione esercitata dall'onda di marea del Mare del Nord. Invece, in una condizione intermedia son venuti a trovarsi quello del Njemen, al limite sud-ovest della Curlandia presso il confine russo, e quello dell'Oder che fra Stettino e il golfo di Pomerania ha solo in parte colmato il suo *haff*: l'ampia laguna formatasi a sud della poderosa barra del Baltico meridionale.

GIORGIO ROCHEGROSSE: SCENA DELLA « JACQUERIE ».

La diversa natura del suolo solcato e la diversa proporzione fra l'altitudine dei rilievi da cui fluiscon le acque fanno sì che i fiumi europei abbiano un diverso regime, da quello sequaniano caratterizzato dalle piene invernali e primaverili, a quello alpino con i massimi estivi, a quello russo caratterizzato da piogge autunnali. E mentre tra i

fiumi che limitano le regioni fisiche d'Europa è di tipo russo la Vistola, che scende dai Carpazi occidentali ove il limite della foresta, a 1600 metri nelle Alpi Transilvaniche, sale solo a 1500 metri, ed è ingrossata nel corso medio dal Bug, cui fluiscon le acque del rialto podolico; ed è di tipo alpino, al pari della Loira, il Rodano — grosso torrente nel suo alto corso, con una velocità anche superiore a 4 metri al secondo — il doppio tipo già si annuncia nel Reno che conserva prevalente quasi 2900, è in gran parte dovuta al fatto che nell'inverno, quando le sue acque tendono a diminuire — dopo circa due settimane di ingombro pei ghiacci, che arrestano per più di tre settimane la navigazione dell' Elba a Magdeburgo, e per più di quattro mesi quella della Vistola — intervengono, provvide, a migliorare le condizioni della navigazione del Reno, le copiose acque del Neckar che lo raggiunge a Mannheim, del Meno che sbocca presso Magonza e della Mosella che

A. DAWANT: UNITI NELLA MORTE.

il carattere alpino, mentre i tributari del suo corso medio tendono a dargli carattere di fiume sequaniano; e tre tipi di regime fluviale ha il Danubio che fino a valle di Vienna conserva natura di fiume alpino, mentre attraverso alla pianura ungherese e alimentato da affluenti di tipo sequaniano, e appare un fiume di steppa a valle della gola di Kazan dove, tra le Alpi di Transilvania e le estreme propaggini del rilievo balcanico, le acque raggiungono un'altezza di 60 metri e la velocità di quasi cinque metri al secondo. La superiorità che il Reno, lungo circa 1350 chilometri, ha, per la regolarità delle comunicazioni, sul Danubio, lungo raccoglie le acque dei Vosgi dall'ampie cupole granitiche, dagli erti bastioni dolomitici, e, solcato l'altipiano di Lorena ricco di giacimenti carboniferi e di ferro che manca ormai alla febbrile lavorazione germanica, s' apre un varco tortuoso nella sezione occidentale dell' antico massiccio scistoso renano, sboccando a Coblenza, nel cuore della lunga fossa renana.

Compresa quasi tutta nella dorsale barometrica di Woeikoff — muraglia di alte pressioni tra le grandi vie corse dai cicloni della zona atlantica e della mediterranea — la Germania gode di un clima più mite di quel che sembra promet-

tere la sua latitudine e la sua continentalità. Nel gennaio decorre, presso il suo limite occidentale, l'isoterma d'un grado sopra lo zero, e presso l'orientale l'isoterma di due gradi sotto lo zero, che, dalla riva orientale del golfo di Danzica sino a Varsavia, mantiene la direzione del meridiano, inflettendosi poi a ponente verso la conca morava, tra i Sudeti orlanti a NE l'acrocoro boemo e i Carpazi occidentali — mentre le coste occidentali della Bretagna e le falde occidentali dei Pirenei son tagliate dall'isoterma di 7° sopra lo zero, e decorre quasi ai piedi degli Urali l'isoterma di 16° sotto lo zero. Nel luglio la Germania è compresa fra le isoterme di 20° a sud e di 17° a nord, mentre la Russia europea è, approssimativamente, fra l'isoterma di 25° e quella di 10° a nord. Con una precipitazione oscillante fra i 500 e i 700 millimetri essa ha, nella sua parte maggiore, a levante di Amburgo, il clima dell' Europa continentale; ma la sua sezione occidentale ha clima intermedio tra questo e quello bretone, cioè il clima del bacino di Parigi che le colline dell'Artois dividono dalla Fiandra francese rigata dall'alta Schelda e dal Lys, e l'altipiano di Langres divide dalla valle della Sôna.

LA GUERRA — BASSORILIEVO DEL MONUMENTO A GUGLIELMO IL GRANDE A BERLINO.

Paese di foreste e di steppe all'alba della storia, la regione germanica è ora solo per un quarto della sua area coperta da boschi, tanto vi sono intense le colture che occupan la metà del suolo, stendendosi il terreno improduttivo, malgrado le numerose lande coperte di erica, come, a sud del basso corso dell'Elba, quella ampia di Luneburgo, per meno di un decimo dell'area totale. Ma anche là dove l'aumento rapido della popolazione accelerò la trasformazione della foresta di conifere, della macchia di elci nane e di ginepri in campi e praterie, il diboscamento non fu mai così improvvido, come, nel cinquecento e nel seicento, al limite sud-ovest della regione francese, dove le dune di Gua-

scogna, avanzando libere verso l'interno con una velocità di dieci metri all'anno, chiusero tra loro interi villaggi di cui si indovinano tuttora, tra le sabbie, i campanili.

* * *

Dal primo periodo interglaciale quando si accampò al limite delle morene l'uomo paleolitico, al tempo in cui le prime scuri di bronzo ruppero i silenzi delle foreste germaniche, sono i millenni innumerati della preistoria dell'Europa centrale che già in quell'età antichissima fu corsa da migrazioni numerose, limitate dapprima a pochi gruppi di famiglie e tribù. Poscia, dalla Selva Nera a quella di Teutoburgo, dalla Selva Boema alle Pinete di Pomerania, è un continuo flusso di popoli, un perenne travolgente impeto di armati. E la storia comincia quando il popolo germanico, stretto a levante dalle migrazioni altaiche che sospingono avanti a sè gli Slavi, si volge, ad occidente, contro « i grandi Celti rossastri correnti a lavarsi la strage Ne le fredde acque alpestri ch'ei salutavan Reno », e vede che, a mezzogiorno, non è barriera insormontabile il confine di Roma.

* * *

Il vecchio sogno dell'impero, la tradizione romana che Carlo Magno raccoglieva sulla terra d'Italia, « quando il dente longobardo morse la santa chiesa », e si trasmetteva alla nazione tedesca (962), alla casa di Sassonia e di Franconia quando si corrompeva il Cristianesimo ma s'avventuravano i fedeli alle Crociate, alla casa Sveva quando il Barbarossa alla corona cintagli dal papa sacrificava Arnaldo da Brescia (1155), e « in sul paese ch'Adige e il Po riga Solea valore e cortesia trovarsi Prima che Federigo avesse briga » (Federico II) — arma l'invettiva dantesca contro la cupidigia dei successori che, dopo l'interregno in cui l'impero è posto all'incanto, mirano ad estendere il dominio nel cuore d'Europa e soffrono « che il giardin dell'imperio sia diserto », quand'esso è fatto « indomito e selvaggio ».

Ma sotto il dominio della casa d'Austria d'Asburgo, l'impero aggiunge la Stiria, la Carinzia, la Carniola, il Tirolo, le Fiandre — concessa dal 1415 la marca di Brandeburgo e la dignità elettorale a Federico Hohenzollern — mentre aggrandisce la Francia uscita dalla guerra dei cent'anni, la Russia rompe il giogo dei Mongoli forzato al collo da quasi tre secoli, l'Ungheria e la Boemia si reggono autonome, la Polonia si annette la Lituania, e l'avanzata serba, già vittoriosa nella Bosnia, nella Tessaglia, nell'Epiro, nell'Ellade, nella Bulgaria, in Macedonia, si rompe contro l'orda dei Turchi.

E prima del 1648, quando, già elaborate le nazioni nel lungo oscuro travaglio medioevale da elementi discordi affratellati dalla fede, l'assetto politico tende a uniformarsi alle distinte unità etniche liberamente e progressivamente; quando il mondo si offre intero alla curiosità indagatrice dell'uomo, allo spirito avventuroso o calcolatore di conquista, e l'instabile fortuna ha favorito l'ambizione di Carlo V sulle cui terre non tramonta il sole, o il tentativo di Filippo II di una monarchia universale, che solleva nelle Fiandre il mirabile eroismo dei « pezzenti del mare »; quando lo scetticismo colto e gaudente della Rinascita ricresce agli spiriti la fiorente bellezza del mondo pagano e li arma alla libera audacia disputatrice che abbatte la scolastica e smuove il pregiudizio barbarico degli assolutismi regali — è necessaria la disastrosa guerra dei trent'anni per spodestare gli Asburgo di una pericolosa prevalenza in Germania e in Europa, trasformando la Germania in una Confederazione di più che 300 stati col pieno esercizio della sovranità nel loro territorio, malgrado la parvenza imperiale, e affermando il principio dell'equilibrio europeo contro l'antico diritto storico o ereditario, quando la Francia ottiene l'Alsazia meno Strasburgo e si prepara a dominare la storia d'Europa.

Prussia e Austria aggrandiscono rivaleggiando: l'Austria che, dopo la guerra di successione di Spagna, ha in Italia (1715) il regno di Napoli, la Sardegna, il ducato di Milano, lo Stato dei Presidii, il ducato di Mantova, e conquista in Europa (1739) il banato di Temesvar, parte della Serbia, la Valacchia, avendo confine con la Turchia il Danubio e la Sava; la Prussia (conseguita dagli Hohenzollern, margravi di Brandeburgo, quale eredità di Alberto II ultimo gran Maestro dell'ordine teutonico, nel 1618) che ottiene i vescovati di Magdeburgo, Halberstadt e Münden, dopo la pace di Westfalia (1648); Stettino e parte della Pomerania pel trattato di Nystad che afferma il primato russo nel nord-est europeo, conteso alla Danimarca, alla Svezia, alla Polonia; la Pomerelia nella prima odiosa spartizione polacca del 1772 (quando l'Au_

Franz Stuck: Il Conquistatore

(Fot. Hanfstaengl)

stria ebbe la Galizia, la Russia il paese ad est della Drina) e altre terre dell'infelice paese quand'esso scomparve per la cupidigia slava e teutonica che ne impresero la triste storia di servaggio (1795). La marcia napoleonica rompe la fluttuante artificiosa compagine germanica, e la pace di Presburgo 1805) che toglie all'Austria la Venezia, il Friuli, l'Istria, la Dalmazia e aggiunge il Vorarlberg alla Baviera che ha dignità di regno, come il ducato di Württemberg, il ducato e il granducato di

WASSILI WERESCHAGIN: L'APOTEOSI DELLA GUERRA.

Baden, il granducato d'Assia Darmstadt i quali forman la Confederazione del Reno, scioglie, malgrado lo scontento prussiano, il Sacro Romano Impero, per cui Francesco II assume il titolo di Francesco I imperatore d'Austria.

Ma la « Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino », che scrolla i vecchi troni e restituisce ai popoli la sovranità della forza, non piega l'ambizioso assolutismo dell'Austria che detta il programma della Santa Alleanza (1815) e ripiglia nella Confederazione germanica il suo posto di primogenita perduto nuovamente a Sadowa (1866), che tende la rete a impigliare le nazionalità balcaniche, slave e d'Italia, e non accenna a ricredersi malgrado i tempi mutati; nè sfronda le illusioni della crociata prussiana, occulta e silenziosa o aggressiva e pugnace, per rimettere in onore l'antico impero teutonico vecchio di nove secoli, che spaventò la debole anima crucciosa di Federico Guglielmo IV (1849), ma ingigantì le aspirazioni di Guglielmo II il quale non volle rivali nelle opere di guerra e di pace e congedò Bismarck preparatore di Sedan.

E mentre l'Austria si appaga della sua trista missione di piovra che acuisce i tentacoli oltre il Danubio e la Sava, che minaccia l'equilibrio adriatico, mira a Salonicco e forse al Mar Nero, e ai popoli degli Asburgo crea l'unità sentimentale di una dinastia opportunistica equilibrata sul principio statario del « divide et impera », e l'unità effettiva dell'esercito che « rispetta tutti i caratteri nazionali e risolve tutti gli antagonismi, utilizzando le qualità speciali di ogni razza per la prosperità di tutte » — la politica germanica diviene politica mondiale, come Bismarck non avrebbe voluto, e Guglielmo II bada a ripeter l'appello di guerra: « Niente deve esser perduto della conquista dell'epoca eroica. Noi sacrificheremo i nostri 18 corpi

EDOUARD DETAILLE: « LE RÊVE ».

(Museo del Lussemburgo).

d'armata e i nostri 42 milioni di abitanti piuttosto che lasciar cadere una sola pietra dell'edificio innalzato da Guglielmo I » (16 ag. 1888).

L'Austria si prevale della mistura etnica per gravitar sulle terre balcaniche ed equilibrar le ambizioni, così che « se non esistesse, bisognerebbe inventarla »; si prevale della posizione geografica per gravitar sull' Italia, sbarrare le Alpi Giulie donde sfogaron nei secoli tante invasioni barbariche, e incunearsi nel cuore della pianura padana sul massiccio afforzato del Tirolo, malgrado i « Tridentini Italiam tenentes », come diceva Strabone. « Le rat de terre allemand » crea la marina mercantile secondo i piani di Moltke, conquista le vie dei commerci e vi incanala la produzione colossale delle industrie, moltiplica la popolazione e ingigantisce l'esercito, s' impadronisce dei mercati del mondo e conquista economicamente la terra lontana di Siria per la via di Bagdàd. Ma dove è più tenace la sua fatica, dove è più profonda la sua penetrazione perchè v'infiltra il suo sangue e vi stende la rete dei suoi contratti e vi aggrandisce la proprietà territoriale occultata dalla larga, necessaria, civilizzatrice fatalità degli scambi — è nella terra di Francia promessa al suo orgoglio e all'avidità gelosa delle sue industrie che covan la preda di ricchezze minerarie inesauribili.

WASSILI WERESCHAGIN: I CORVI.

E quando la nemica sembra impreparata e ciarliera, quando l'Inghilterra è minacciata dalla guerra civile, l'Italia dissanguata dall'impresa di Libia, i popoli balcanici esausti dall'assalto rinnovato, e la Russia, enorme e macchinosa, punta a sangue dall'inquetudine sociale, impigrita dalla recente guerra,

stupita e imbarazzata dalla costituzione amaro frutto della disfatta — la Germania preme sulla bilancia della fortuna d'Europa la sua mano di ferro, e per misurar la sua forza giuoca il suo destino.

* * *

Il campo di guerra non ha per confini verso oriente il triangolo trincerato polacco di Iwangorod, Nowogeorgewsk, Brest-Litowski, tra la media Vistola e il Bug, e lo scacchiere di Kiew, Rowno, Lutzk, Kremenez fronteggiante le fortezze austriache di Cracovia, Przemysl e Leopoli, fra l'alta Vistola e l'alto Dnjester, così come non ha per confine verso occidente la linea Liegi-Namur e l'interrotta cortina dei forti francesi da Lilla a Belfort. Non bastano a chiudere il vastissimo campo i confini meridionali « di quella terra che il Danubio riga Poi che le ripe tedesche abbandona », il golfo ch'ebbe nome dai Finni, il Mare del Nord e l' « amarissimo » Adriatico. Prima ancora che le due celeri navi germaniche che punsero Bona e Philippeville sian corse al Bosforo, che vedrà domani lo sforzo ultimo turco, la notizia terribile ha guadagnato tutti i continenti e tutti gli oceani. E il dominio coloniale germanico, quarto per area e per popolazione, è come avulso dalla madrepatria, poichè la flotta britannica è padrona del mare.

* * *

Carlo Letourneau, che attese paziente e fedele a ricostruire le fasi progredienti della religione, della morale, dell'istituto familiare, non potè dare alle sue ricerche sulla natura e sulla storia delle sanguinose lotte fra i popoli il nome di « evoluzione della guerra », perchè la guerra non è se non « ricaduta continua nella bestialità ».

Quando la marsigliese inebria, canta nei cuori la primitiva foresta.

Ma nei travagli misteriosi della storia, il sacrificio è pei futuri, per le generazioni che salgono oggi al limitare. E la guerra conquisterà forse ad esse la pace operosa dei grandi accrescimenti, delle definitive rivendicazioni.

PAOLO REVELLI.

LEONE E TROFEI GUERRESCHI NEL MONUMENTO A GUGLIELMO IL GRANDE A BERLINO.

MARINA INGLESE — I SUPER-DREADNOUGHTS « IRON DUKE » E « MARLBOROUGH » COLLA PRIMA FLOTTA IN DOPPIA COLONNA.

LE FLOTTE EUROPEE.

NZITUTTO dicasi come si compongono ed in che particolari differiscono. Lo sviluppo di questo primo spunto procurerà chiarezza alla presente scrittura.

Dall'anno 1860 in cui apparve la prima corazzata (che fu francese e la cui costruzione venne diretta dal celebre ingegnere navale Dupuy de Lôme il quale avevala disegnata nel 1847) sino all'anno 1905 in cui la chiglia del *Dreadnought* venne impostata in Inghilterra, quantunque le linee generali di codesta nave fossero state trattate due anni innanzi dal nostro compianto ingegnere navale Vittorio Cuniberti, le diverse marine di Europa costruirono navi di linea di diverso disegno a seconda i differenti concetti, comunque tutte serbassero parecchie caratteristiche comuni.

La concezione di Cuniberti, accettata successivamente da tutte le potenze europee ed anche dalle oltremarine, le ridusse ad affidare le sorti della guerra ad un tipo unico, che, appunto, ha preso nome generico di *dreadnought*. In che cosa consiste? Una dreadnought è nave che, al minimo, sposta 18000 tonnellate; ed al massimo (sino ad oggi, ma chi può assicurare il dimani?) 30000 La sua velocità è di 22 nodi nei modelli del 1906-7; ma sale a 25 nel modello *Queen Elizabeth* inglese, che è del 1913 14. Il carattere specifico di qualunque dreadnought glielo procurano la disposizione ed il calibro delle artiglierie principali. Sul suo ponte superiore si elevano 4, oppur 5, oppur anche 6 torri, ciascuna indipendente dalle altre. Ogni torre contiene 2 o 3 cannoni di calibro fortissimo. Così sono egualmente il nostro *Dante Alighieri* (completato nel 1912) che ha 4 torri, di cui ciascuna alberga 3 cannoni del calibro di 305 mm.. e il *Cristoforo Colombo* oggi in costruzione presso la casa Ansaldo & C. a Sestri Ponente che avrà 4 torri, ciascuna armata di due cannoni da 381 mm. Egualmente dreadnought l'*Iron Duke* con 5 torri contenenti complessivamente 10 cannoni da 343 mm. e il tedesco *Thuringen* colle sue 6 torri da 2 cannoni di 305 mm. e la francese *Lorraine* la quale mette in batteria 10 bocche da fuoco di 343 mm. Questi enormi cannoni, la cui anima è lunga 45 volte il proiettile, sviluppano una potenza straordinaria. Il cannone da 381 mm., fabbricato in casa nostra da Ansaldo a Cornigliano Ligure e dalla casa Vickers-Terni alla Spezia, ha i caratteri seguenti: pesa 97 tonnellate, lancia una granata di 950 kg. ad una velocità iniziale che di poco supera gli 800 metri al minuto secondo, la cui energia è di 82340 dinamodi e che, a 6000 metri di distanza, perfora una corazza di acciaio indurito spessa 46 centimetri

Questa batteria, al pari delle analoghe, ma pur meno potenti, di cannoni da 343 e da 305 mm. è intesa per combattere navi grosse, oppure per of

fendere fortezze. E' chiamata *batteria principale*. Ma ciascuna dreadnought ne possiede una secondaria, composta di cannoni a tiro celere, generalmente di 152 mm. di diametro alla bocca. Il compito della batteria secondaria è affondare il naviglio silurante che tentasse cimentarsi con le navi di linea.

Altra arma di ogni dreadnought è il siluro. Esso ne è scoccato da tubi subacquei il cui numero varia di poco nelle diverse marine. Le nostre navi di linea *Conte di Cavour*, *Leonardo da Vinci* e *Giulio Cesare* hanno tre tubi di lancio. Le navi congeneri di altre marine ne possiedono al massimo cinque.

MARINA INGLESE — LA NAVE AMMIRAGLIA « IRON DUKE ».

I cannoni da 203 mm., da 152, da 120, da 100 e da 75 mm., ciascuno dei quali riscuote favore presso le diverse marine, tutti a tiro celere, sono lungi dal possedere scarsa possanza. Il primo, pur pesando appena 19 tonnellate, lancia una granata perforante di 125 kg. la quale a 2400 metri traversa una corazza spessa 22 cm. Il cannone da 152 mm. scaglia una granata di 50 kg in ragione di 3 a 4 colpi al minuto.

Una dreadnought è equipaggiata con 700 ad 800 uomini; trae seco una scorta di combustibile normale di 900 tonnellate, e massima di 2000. Talune hanno seco esclusivamente combustibile liquido. Sono modernissime. Infine il prezzo di una dreadnought si calcola approssimativamente a L. 2500 per ciascuna tonnellata di peso, di guisa che il nostro *Dante Alighieri* che pesa 19400 tonnellate costa presso a poco 48 milioni e mezzo e il nostro *Cri-*

« INVINCIBLE ».

« QUEEN MARY ».

« ORION ».

« TEMERAIRE ».

« NEPTUNE ».

« LORD NELSON ».

« COLOSSUS ».

« KING GEORGE ».

NAVI DA GUERRA DELLA MARINA INGLESE.

MARINA INGLESE — « ST. VINCENT ».

stoforo Colombo che pesa 28000 tonnellate verrà pagato dal Tesoro 70 milioni. Il costo va ripartito in quattro grandi capitoli: scafo, corazzatura, apparecchio motore ed ausiliare; e, finalmente, artiglierie e munizioni. Il primo di codesti capitoli costa meno degli altri tre; e il secondo rappresenta circa il quinto del peso totale della nave.

Le dreadnought si equivalgono tutte? No. Dal primo esemplare al novissimo, ciascuna serie di esse è segnata da una variazione intesa a significare maggior potenza offensiva. Questa è affidata a velocità superiore, a possanza più alta di artiglieria, a lunghezza maggiore di raggio d'azione espressa nelle miglia che la nave possa percorrere senza rifornirsi di combustibile, usando la massima velocità la quale è costosissima; oppure le velocità moderate, vale a dire le andature in cui si consuma meno carbone all'ora. In tesi generale si brucia 3 4 di kg. di carbon fossile di prima qualità per ora e per cavallo vapore indicato. Ecco un esempio. La inglese *Queen Mary* ha percorso 28 nodi all'ora segnando 78700 cavalli: segnandone 59100 ha camminato in ragione di 25 nodi. Nel primo caso ogni ora gli è costata intorno a 60 tonnellate di carbone all'ora, cioè 1440 al giorno. Nel secondo caso poco più di una quarantina all'ora, cioè 960 in un giorno pieno. Ma la *Queen Mary* può anche ridurre a 16000 cavalli la forza delle sue motrici e consumare allora meno di 300 tonnellate al giorno. La scorta di combustibile della *Queen Mary* è di 3000 tonnellate. Per conseguenza si può dire che essa ha *due giorni pieni* di carbone, se corre a 28 nodi, cioè se copre una distanza di circa 1300 miglia; il che è poco davvero, poichè quella distanza supera appena di 350 miglia il tratto di mare fra Napoli e Gibilterra.

I progressi occorsi nella costruzione delle navi di linea hanno indotto gli *abstracteurs de quintessence* (per dirla con un giro di frase di Rabelais) a distinguerle in *sopradreadnought*, cioè navi modernissime e in *dreadnought*. Per intenderci meglio il *Dante*, il *Cavour*, il *Cesare* e il *Leonardo* nostri sono dreadnought, mentre il *Duilio* e il *Doria*, ma più veramente il *Caracciolo* e il *Colombo*, sono sopradreadnought. Ma fra i primi ed i secondi sono pure annoverate navi in cui la possanza offensiva è pari a quella delle navi di linea, laddove la possanza difensiva resulta un tantino minore. Cotali navi sono dette *incrociatori di battaglia*. La nostra quaterna *Roma*, *Napoli*, *Regina Elena* e *Vittorio Emanuele III* è un esempio ragguardevole e quattro volte ripetuto del tipo di cui parlo, quantunque codeste navi già siano reputate inferiori alle congeneri inglesi *Queen Mary*, *Lion*, *New Zealand* e *Princess Royal*.

Infine (e a guisa di ultima conclusione) le armate di Europa sono composte di dreadnought come forza di prima linea, la quale tiene come riserva tutte le navi di linea che, pur essendo possenti, non appartengono al tipo modernissimo e sono state varate innanzi al 1906.

Al presente, ecco il dislocamento delle forze navali europee. L'Inghilterra ha costantemente in pronto due flotte che guardano i mari domestici, cioè la Manica e il Mare del Nord. La prima flotta si decompone in quattro squadre di linea che contengono 34 dreadnought. A questa prima flotta n'è annessa una di 5 squadre di incrociatori corazzati, composta complessivamente di 25 navi. Dunque, in totale, 59 navi atte a combattere in linea di battaglia.

La Germania, nonostante gli sforzi stupefacenti compiuti nel giro di pochi anni sotto l'impulso dell'imperatore Guglielmo e dei suoi successivi Cancellieri, è lontana tuttavia dal presentarsi in lotta sotto condizioni favorevoli. La sua *flotta di alto mare* si decompone in tre squadre di linea, costituite da 20 dreadnought ed in una squadra di riserva che ne segna 4, nonchè in una squadra di eccellenti incrociatori di battaglia di cui uno è proprio quel *Goeben* che ultimamente ha fatto parlare tanto di sè.

La Francia oggi non tiene armate forze navali in

MARINA INGLESE — « KING EDWARD ».

« LION ».

« DREADNOUGHT ».

MARINA INGLESE.

Oceano. Per via di un accordo con l'Inghilterra, il quale non data da ieri, questa ha assunto la difesa della Francia Atlantica, mentre alla squadra britannica del Mediterraneo, composta di 4 dreadnought e di 4 incrociatori corazzati, si è riunita la flotta francese spartita in tre squadre. L'una di 8 navi di linea, l'altra di 5. Entrambe hanno, a guisa di riserva, una divisione di 3 navi di linea anteriori al 1905 ed una seconda di 6 incrociatori corazzati di disegno recente e di armamento efficace. Tutte codeste 30 navi tra navi di linea e navi di esplorazione a distanza (questo è il compito strategico e tattico degli incrociatori corazzati), sono radunate nel Mediterraneo ove si appoggiano alle piazze di Gibilterra, Malta, Biserta e Tolone per tenere in rispetto gli avversarii eventuali, cioè l'Italia e l'Austria-Ungheria le cui forze si ripartiscono come segue: L'Italia possiede una prima squadra di 3 dreadnought, cioè il *Dante*, il *Cesare* e il *Leonardo*, che presto sarà raggiunta dal *Cavour*; una seconda di quattro incrociatori corazzati, l'*Elena*, il *Vittorio*, il *Roma* e il *Napoli*; e due altre squadre di incrociatori anteriori al 1905, composte delle navi *Garibaldi*, *Varese*, *Ferruccio*, *Pisa*, *Amalfi*, *S. Giorgio* e *S. Marco*. L'Austria-Ungheria ha in pronto i due dreadnought *Viribus Unitis* e *Tegetthoff*; la divisione si completa col *Radetzki* e collo *Zriny*, navi di 11000 tonnellate ciascuna. A codeste due squadre ne è accodata una terza, detta di riserva, composta dei quattro *arciduchi*. Così si chiamano in Austria il *Franz Ferdinand*, il *Friedrich*, il *Karl* e il *Ferdinand Max*, belle navi di 10500 tonnellate, allestite nel quinquennio 1905-1910 e che costano 23 milioni ognuna.

Esaurita la succinta rassegna delle marine principali, occorre dire alcun che intorno alle secondarie.

La marina russa è in ricostruzione. Oggi non ha di pronto nel Baltico che quattro navi di linea, cioè l'*Andrea Perosvannyi*, lo *Slava*, il *Cesarewitch* e l'*Imperator Pavel*, cui fanno corona i quattro incrociatori *Gromoboi*, *Bayan* e *Pallada*, sfuggiti alla tragedia del mar del Giappone; e il *Rurik* e l'*Admiral Makarof*, bastimenti nuovi e bellissimi. La squadra del mar Nero, chiusa dal Bosforo, non è da ritenersi come disponibile. In condizioni anche più singolari è la marina turca la quale aveva commesso in Inghilterra il dreadnought *Rechadieh* e acquistatone uno in cantiere per conto del Brasile Si chiamava *Rio Janeiro*: gli hanno mutato nome in *Birindji Osman*. Valendosi di un diritto riconosciuto dalle consuetudini internazionali l'ammiragliato inglese ha preso per sè codeste due navi di linea. La Turchia allora ha comprato dalla Germania il *Goeben*, ma l'Inghilterra le contende il diritto di acquisto; la quistione è *sub judice*. Probabilmente il cannone presiederà il tribunale.

Egualmente in uno stato di formazione la marina greca la cui nave migliore è l'*Averof*, costruita a Livorno e sorella della nostra *Pisa*

MARINA INGLESE — SOTTOMARINO « 87 ».

* * *

La guerra navale non esige esclusivamente le grosse navi con cui impegnare giornate campali, ma eziandio una moltitudine di navi minori: da crociera, da avviso, da vettovagliamento, da tra-

MARINA TEDESCA — « THURINGEN ».

sporto. Ne esige altre che collochino mine, ma ne esige ancora altre le quali, pescando le mine, ne liberino le acque. Infatti, quantunque nella nostra guerra contro la Turchia non si avesse a temere forze navali turche, pur nondimeno fu indispensabile *imbracare*, come suol dirsi, parecchi piroscafi postali e ridurli temporaneamente a incrociatori armati di cannoni ed equipaggiati di marinari da guerra. Compito geloso dell'armata britannica essendo il controllo delle strade acquee per cui i viveri affluiscono all'Arcipelago Britannico, anche in modo da sequestrare i piroscafi che le percorressero a scopo del vettovagliamento di un nemico qualsiasi dell'Inghilterra, questa ha moltiplicato il numero dei suoi incrociatori. Ne ha di giganteschi (da 14000 tonnellate e 22 nodi come il *Terrible)*; di grossi (come l'*Europa*, l'*Amphitrite* e l'*Argonaut* di 11000 tonnellate e 20 nodi); ne ha di 7700 tonnellate e 19 nodi, di 3300 tonnellate e 29 nodi come gli otto della classe *Calliope*: ne ha insomma di tutte le varietà. Alcuni adoperano carbone ed olio promiscuamente, altri bruciano esclusivamente olio: alcuni sono rivestiti di corazzatura leggera, altri ne fanno a meno. V'e ne hanno che camminano in ragione di 35 nodi. Ma, non paga di averli buoni, l'Inghilterra li ha numerosissimi. Contatili, segno che sono *novanta*! e tralascio le cannoniere, gli stazionari e simile naviglio utile nelle colonie lontane, non indispensabile nei mari della Metropoli.

La Germania, che si propone di carpire a mare largo quanto naviglio inglese o neutro (ma carico di merce inglese) si avvii verso i porti britannici, ha pronti 50 incrociatori la cui mole eccezionalmente supera le 5000 tonnellate, ma i cui esemplari capaci di 27-28 nodi sono piuttosto numerosi. Un modello interessante d'incrociatore germanico è il *Breslau*. Pesa 4500 tonnellate, è animato da motrici di 10000 cavalli: allestito nel 1911, costa intorno a 7 milioni e mezzo di lire. Cammina in ragione di 27 nodi e mezzo, porta una scorta di 2000 tonnellate di carbone, i suoi fianchi sono rivestiti di 16 cm. di acciaio Krupp e arma 12 cannoni da dieci centimetri. Il *Mainz* di 4232 tonnellate arma 16 cannoni, corre a 28 nodi, ma contiene appena 900 tonnellate di carbone.

Meno corredata della Germania è la Francia i cui esploratori e *croiseurs corsaires* (salvo il *Chateau Renault* di 7900 tonnellate e 24 nodi) non sono paragonabili ai congeneri di Germania e d'Inghilterra. Sommano a 23.

E l'Italia? Possediamo il *Nino Bixio*, il *Quarto* e il *Marsala* di 3400 tonnellate e 28 nodi. Stiamo costruendo l'*Ammiraglio Mirabello*, l'*Ammiraglio Riboty* e l'*Ammiraglio Racchia* di 5000 tonnellate e 27 nodi e mezzo. Il resto è roba anzichè no attempata. In tutto le nostre navi di crociera sono 19. Poco meno di noi, la Spagna.

* * *

Non si concepisce un accampamento senza pattuglie che gli facciano da guardia mentre riposa. Neppure si concepisce una squadra di vere fortezze ancorate, quali in realtà sono i dreadnought, la quale sia priva di navi piccole ma veloci e, sopratutto, vigili. Ed ecco uno fra gli ufficii del naviglio silurante che ne ha parecchi. Se la silurante (torpediniera o cacciatorpediniere a seconda della mole e del cammino) difende le navi di linea ancorate, copre il medesimo ufficio quando le fiancheggia, le precede, oppur le segue, mentre sono in cammino Ma è anche nave di offensiva insidiosa. Compie in mare tutte le funzioni attribuite alla cavalleria nei campeggiamenti.

Il naviglio silurante si è dunque moltiplicato di recente, rendendosi mano mano a ognora più celere e più possentemente armato, sicchè oggi si

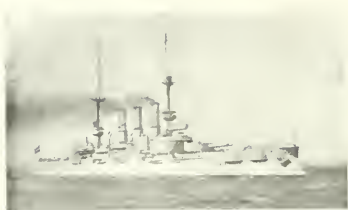
MARINA TEDESCA — « POMMERN ».

compone di vere navi atte a reggere e a battere il mare. Non vi appartengono più le umili navicelle di 20 anni addietro che pesavano 110 tonnellate e camminavano in ragione di 20 miglia all'ora, equipaggiate di 20 uomini; e i cui carbonili contenevano a malapena una trentina di tonnellate di litantrace. Ve n'erano anche di più piccole; per esempio, quelle di 40 tonnellate cui 11 uomini di equipaggio bastavano.

Oggi, per offrire un esempio nostrale che illustra lo stato delle cose anche fuori d'Italia, il naviglio silurante si decompone così: cacciatorpediniere, cioè navi fra il minimo peso di 298 tonnellate e 4800 cavalli, 28 nodi di cammino, 5 cannoni a tiro rapido, 43 uomini di equipaggio, 60 tonnellate di carbone di scorta (come il *Fulmine*) e il massimo peso di 670 tonnellate, 18000 cavalli, 35 nodi di cammino, un cannone da 120 mm a tiro celere, 4 più piccoli, ed una ricca scorta di combustibile liquido. La palma del più celere cammino la vanta l'*Animoso* con 37 nodi. Fu costruito a Livorno nel 1912. Ma già abbiamo in cantiere battelli più forti che pesano 1000 tonnellate e supereranno i 35 nodi. Vi stanno lavorando attorno la casa Giovanni Ansaldo di Sampierdarena e la casa Pattison di Napoli. E poi vengono le torpediniere di due classi.

Lo sviluppo del naviglio silurante fra il 1894 e il 1914 è uno dei fenomeni industriali del tempo nostro. Basti che in quel periodo l'Impero Britannico si è corredato di 239 cacciatorpediniere o come colà dicesi, *destroyers*; e di 117 siluranti di prima classe. Fra costruzione e studio ve n'hanno di queste altre 35. La Francia tiene il passo alla sua antica rivale e i suoi cacciatorpediniere sono 90, le siluranti d'alto mare 17 e quelle di prima classe 156. La Germania segna 147 cacciatorpediniere e 47 siluranti minori.

Se la nostra marina ha spinto la forza di proporzione delle siluranti italiane a 15000 cavalli, e se è stata superata dall'Inghilterra, ove il *Badger* e il *Beaver* sono animati da turbomotori di 16500 cavalli, il *Cimeterre* francese segna 13500 cavalli: è la massima forza di macchina applicata sin qui a siluranti di Francia. La Russia supera tutti in fatto di naviglio torpediniero, perchè il suo *Novik*, costruito a Stettino nel 1911, pesa 1200 tonnellate spinte da motrici di 36000 cavalli. La velocità oraria è risultata di nodi 37.3. Otto cacciatorpediniere di 1200-1300 tonnellate e di 30000 HP sono in cantiere a Pietroburgo, e altre 27 di egual forza si stanno lavorando in altri cantieri di Russia. Il naviglio silurante russo, tutto nuovo, raggiunge le 107 unità. Fra gli Stati secondarii primeggia per siluranti nuovi e potenti la Grecia che ne ha 20 e la Romania la quale ha commesso alla casa Pattison di Napoli 4 grossi cacciatorpediniere di 1450 tonnellate che fileranno 30 miglia all'ora e costeranno 4 milioni e

MARINA TEDESCA — FLOTTA IN LINEA.

MARINA TEDESCA — « SCLESIEN ».

mezzo ciascuno. Si vuole che la medesima casa napoletana ne debba costruire altre 8. I cacciatorpediniere della Rumania sono i più grossi. se non i più veloci, del mondo.

Gran parte di codesto naviglio silurante è stato costruito poichè il siluro, sua arma principale, si è perfezionato a tal segno da quasi pareggiare in merito il proiettile che i più grossi cannoni scagliano. La gittata utile dei primi siluri non andava al di là di 400 metri e la punteria erane incerta anzi che no. Oggi se i cannoni del massimo calibro raggiungono il bersaglio a 8000 metri, il siluro ingrossato e migliorato si scocca contro il nemico distante 4000 metri. Egli è per questo che l'illustre Vittorio Cuniberti, ideatore del dreadnought, prima che morte ce lo rapisse, disegnò una nave quasi esclusivamente munita di siluri.

Velocissimo, ma per conseguenza gran consumatore di combustibile, liquido o solido, il naviglio silurante abbisogna frequentemente di rifornirsene. Per conseguenza il naviglio militare contiene oggi i cosidetti *carbonieri di squadra*. L'Italia ne possiede due chiamati *Bronte* e *Sterope* che misurano 9490 tonnellate. Se ne stanno costruendo 5 che si chiameranno *Flegetonte*, *Cocito*, *Lete* e *Stige*, capaci di 750 tonnellate di naftetine. Due altri di 6900 tonnellate, il *Giove* e il *Nettuno*, sono in costruzione. Tutte le marine si vanno oggi corredando di navi cisterne. In tempo di pace vanno a caricare la naftetine nei mercati di origine, e a guerra aperta ne riforniscono i depositi di bordo.

Gli sforzi intellettuali degli architetti navali da Dupuy de Lôme, che n'è il principe, sino a Vittorio Cuniberti che ha levato giustamente tanto grido, si sono spezzati dinanzi alla difesa della carena, parte sommersa dello scafo e suscettibile di venire squarciata dallo scoppio di una mina subacquea. Questa è multiforme. Ecco il *gimnoto*, o *torpedine dormiente*: cassa di ferro carica di fulmicotone, ancorata in luoghi di cui si voglia impedire al nemico l'accesso. La spoletta che determina la conflagrazione potrà accendersi automaticamente al contatto della carena nemica, oppure da terra mediante la scintilla elettrica. La torpedine dormiente omai è cosa vecchia. Comparve durante la campagna nel Baltico d'Inglesi e di Francesi negli anni 1854 e 55 per opera dei Russi. Perfezionata dai Confederati americani fra il 1861 e il 1864, gli Austriaci la migliorarono nel 1866. Più tardi si pensò di trasformarla da mezzo passivo di difesa ad arma di offesa. Quasi contemporaneamente fu ideato il *battello sottomarino* che scocca, non visto, il siluro; e il *battello posamine* che semina le acque di mine invisibili perchè giacenti sotto al livello del mare, quantunque fermate al fondo da un'ancora di configurazione speciale. La mina subacquea seminata è egualmente funesta all'amico ed al nemico. Si dubita che il *Petropavlosk*, colato a picco dinanzi a Port Arthur insieme al prode ammiraglio Makarof, fosse stato vittima di una mina seminata dai Russi stessi; e che la corazzata giapponese *Hatsuse* corresse egual sorte per causa di una mina gittata nelle acque da una sua compagna. Pochi giorni fa il piroscafo austriaco *Barone Gautsch*, in viaggio fra la costa di Dalmazia e Trieste, è andato a fondo squarciato da una mina austriaca. Insomma la mina subacquea è stupida quanto la vipera che addenta il contadino che inavvertentemente l'ha calpestata. Ciò non di meno tutte le marine annoverano nel rispettivo naviglio alcuni battelli posamine. La Germania ne ha tre, *Nautilus* e *Albatross* (2000 tonnellate) e *Pelikan* (2215 tonnellate). Due l'Austria-Ungheria e sono il *Chamaleon* (1000 tonnellate) e il *Pelikan*, più piccolo. Sette l'Inghilterra: *Iphigenia*, *Apollo*, *Naiad*, *Intrepid*, *Andromache*, *Latona* e *Thetis*, antichi incrociatori all'uopo trasformati. Quattro la Francia: *Pluton* e *Cerbère* di 560 tonnellate e 20 nodi; e poi altri 4 di minor cammino: *Cassini* (996 tonnellate), *Casabianca* (974), *Flamberge* (300) e *Balny* (200). I nostri antichi incrociatori *Tripoli*, *Goito*, *Montebello* e *Partenope* sono stati adattati a posamine. Ma già il posamine ha trovato il suo specifico avversario.

MARINA TEDESCA — « HELGOLAND ».

« WITTELSBACH ».

« MOLTKE ».

« BRESLAU ».

« DEUTSCHLAND ».

« GOEBEN ».

« POSEN ».

« VON DER TANN ».

SOTTOMARINO « U. 8 »

NAVI DA GUERRA DELLA MARINA TEDESCA.

MARINA AUSTRO-UNGARICA.
L'INCROCIATORE « MARIA THERESIA ».

Ecco lo *spazzamine*, il quale altro non è fuor che un peschereccio a vapore equipaggiato da pescatori. consueti a rastrellare il fondo su cui trascinano una certa rete usata in Oceano e chiamata *otter trawl*. Questa rete, incontrando la catena che ferma sul fondo la mina, ne la svelle; e, così mossa, questa s'incendia. ma per la distanza che corre tra la mina e il peschereccio senza che quest'ultimo ne risenta danno. L'Inghilterra ha stipulato patti con certe case di armamento peschereccio per assicurarsi i servigii dei loro battelli in tempo di guerra. Ma al di fuori di essi, possiede in proprio una ventina di pescherecci a vapore accodati alle squadre in tempo di pace. Non ha guari la Turchia ha acquistato quattro di codesti piroscafi per servizio nei Dardanelli.

Il primo tentativo di costruzione di un battello sottomarino (come modernamente lo si intente) fu nostro e ne siamo debitori al compianto ingegnere navale Giacinto Pullino il quale, fino dal 1892, disegnò il *Delfino* varato due anni dopo. Poco dopo la Francia si diè a studiare il naviglio silurante sottomarino. E' suo il battello di circa 68 tonnellate, mosso da una quarantina di cavalli, ma organo efficace appena per la difesa costiera. Il rapido passo della motrice a combustione interna che trionfa sulla carrozza automobile ha determinato i progressi della navigazione subacquea. Contemporaneamente l'ingegnere Cesare Laurenti di Civitavecchia e l' ingegnere Laubeuf francese crearono la *torpediniera sommergibile*, oggi adoperata da tutte le nazioni con lievi varianti che al concetto generale porta il talento personale degl'ingegneri costruttori.

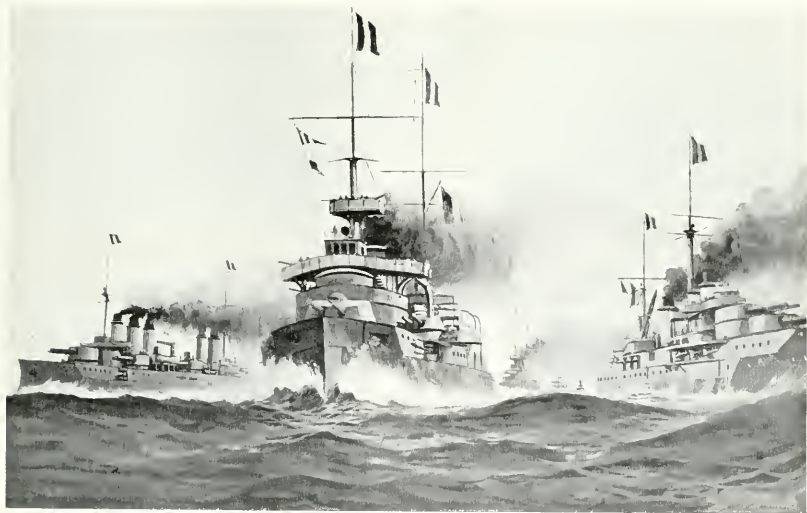
L'Inghilterra ha cominciato a fornirsi di naviglio sommergibile nell'anno 1903. Già ne ha parecchie classi indicate da lettere alfabetiche La classe A (204 tonnellate, 600 HP, 16 nodi in navigazione in superficie, 9 in sommersione) comprende 9 battelli. La classe B si compone di 10; la C di 13; la D di 29; la E (800 tonnellate, 1600 HP) di 17. In costruzione ve ne sono 20. Gli ultimi sono veri battelli torpedinieri armati di cannoni, corredati di apparecchi telegrafici Marconi che. in meno di cinque minuti, sommergono e possono. non visti, mettere a mal partito qual si voglia nave di alto mare. La marina francese ha sviluppato straordinariamente il naviglio sommergibile composto di 95 unità. Le più recenti pesano 1000 tonnellate. In questo genere di gara la Germania è rimasta alquanto indietro. Tra i suoi 21 sommergibili uno è stato commesso a Muggiano nel Golfo di Spezia su disegno dell'ingegnere Laurenti L'Italia pareggia la Germania nel numero e ha commesso colà l'*Atropo*: ma, a quanto mi si assicura, questa nave costruita in Germania non ha dato i risultati ottenuti dalle consorelle *Glauco*, *Squalo*, *Narvalo*, *Otaria*, *Tricheco*, *Foca*, *Medusa*, *Velella*, *Argo*, *Jalea*, *Jantina*, *Fisalia* *Zoea*. *Salpa*, *Nautilus*, *Nereide*, *Pullino*, *Ferraris*. costruiti tutti a casa nostra. Ora si sta lavorando ad una mezza dozzina di sommergibili più grossi, a due dei quali sono stati imposti i nomi gloriosi di *Pacinotti* e di *Guglielmotti*

La Russia possiede già 12 sommergibili e ne va costruendo altrettanti. L'Austria ne ha 5 in servizio, e 7 ne costruiscono per suo conto i cantieri germanici.

I più antichi sommergibili sono guerniti di due tubi da cui scoccare i siluri; i più recenti ne hanno tre. Il sommergibile è un cetaceo che può rimanere sott'acqua sino a 12 ore continue senza che l'equipaggio, purchè reclutato tra gente ben costituita fisiologicamente, ne riceva nocumento. Navigando sommerso lascia in vista a mala pena gli esili tubi dei suoi periscopi. Come difendersi dalla sua aggressione? Vigilando. Già lo scopritore del sommergibile insidioso esiste: è l'idroareoplano che, librandosi nell'aria. scopre la macchia glauca dello

MARINA FRANCESE — « JENA ».

« DIDEROT ».

« DANTON ».

FLOTTA IN ALTO MARE.

« VOLTAIRE ».

« CONDORCET ».

NAVI DA GUERRA DELLA MARINA FRANCESE.

« REGINA MARGHERITA ».

« REGINA ELENA ».

« VITTORIO EMANUELE ».

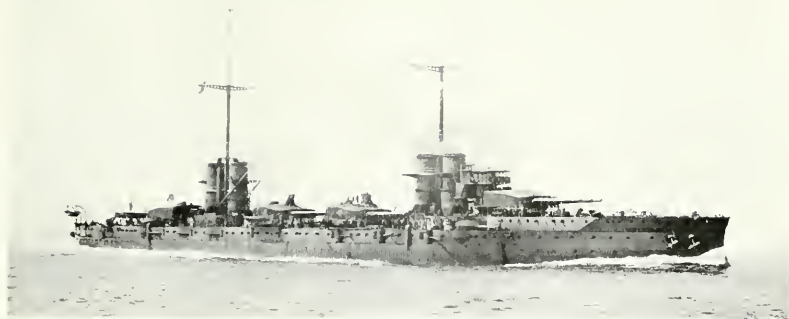
« ROMA ».

« NAPOLI ».

« PISA ».

« SAN MARCO ».

« AMALFI ».

NAVI DA GUERRA DELLA MARINA ITALIANA.

MARINA ITALIANA — « DANTE ALIGHIERI ».

scafo sommerso. Dall'eremo di S. Margherita a Capo Noli in Liguria orientale, ove passa l'inverno il mio amico e compagno di mare e di lettere Enrico D'Albertis, egli ha preso la fotografia di certe barche pescherecce e delle loro reti situate sul fondo. È evidente che un idroareoplano riuscirà sempre a distinguere un sommergibile navigando minaccioso verso una corazzata e per segnale saprà avvisarla del pericolo incombente. Ecco la ragione per cui tra il materiale navale oggi va eziandio compreso l'aereo. L'ammiragliato britannico dispone oggi di 200 apparecchi tra areoplani e idroareoplani, di 500 la Germania, di 150 l'Italia, di 5 l'Austria, di 500 la Francia, e di altrettanti la Russia.

MARINA ITALIANA — « BENEDETTO BRIN ».

* * *

Infine, a tenere in buon assetto e condizioni di efficacia il molteplice macchinario principale ed ausiliario di un naviglio la cui fisiologia si è andata di giorno in giorno complicando, ecco accodarsi al naviglio di ciascuna nazione europea le *navi officine*. A rifornire gli stuoli di sommergibili ecco le loro *balie*, cioè le navi che loro distribuiranno naftetine, olio di lubrificazione, vettovaglie e siluri di ricambio Ad albergare malati e feriti ecco le *navi ospedali*.

Ahimè! la nave non è nulla senza l'uomo che in realtà ne sia l'anima. L'austero Togo rinnova le geste di Nelson a un secolo d'intervallo, e il nobile Rodjenstwensky il sacrificio di Villeneuve. Beato il popolo che, all'accendersi di un conflitto, contiene dentro di sè lo spirito eroico che viola la vittoria, lo spirito che suscita ogni forma di bravura. La nave non rappresenta altro che uno sforzo economico. Spendendo molto, tutti possono allineare navi belle, forti e buone. Ma il denaro non le rende invincibili. Perchè riescano tali occorre le salgano uomini temprati coll'allenamento e consapevoli della giustizia della causa per cui pongono a repentaglio la vita. Le navi prive di uomini addestrati si possono paragonare agli spauracchi che i contadini rizzano nei campi per allontanarne i passeri.

JACK LA BOLINA.

PANORAMA DI CETTIGNE DAL CONTRAFFORTE MERIDIONALE DEL LOWCEN.

ATTORNO AL LOWCEN.

BBIAMO potuto vedere verificarsi un fatto che poche settimane addietro sarebbe parso incredibile: « I Montenegrini dall'alto del colossale massiccio del Lowcen diressero un bombardamento contro le Bocche di Cattaro ed avendo avvistato le navi austriache che battevano la costa per mantenere il blocco aprirono un fuoco violentissimo e così minaccioso da costringere le navi stesse a riprendere il largo e a tutto vapore! »

Incredibile perchè ciò avrebbe potuto verificarsi solo nel caso di una immane conflagrazione europea, e pur troppo a questo ci siamo. Noi per fortuna non vi restammo avvolti, ma lo saremmo stati senza dubbio se sul Lowcen vi si fossero invece stabiliti gli austriaci. Le Bocche di Cattaro liberate dalla minaccia del dominante massiccio si sarebbero potute trasformare in una formidabile base navale che avrebbe tenuto soggette gran parte delle nostre rive dell'Adriatico, perchè queste famose Bocche » sono nientemeno costituite da tre grandi bacini capaci di accogliere e tenere al sicuro una flotta potente pronta sempre a lanciarsi sui nostri scali orientali.

Quando per la prima volta vi entrai la solenne grandiosità di quei recessi marini, attorniati da inaccessibili pareti rocciose, mi spiegarono subito il loro valore strategico, così come apparve in fondo esplicita la minaccia del Lowcen che col vicino Smieznica compongono la più brulla e sinistra cortina montana che si possa immaginare. Vidi deserte tutte le rive non un villaggio, non una casa, eccetto le poche di Topla riposte in una brevissima zona riparata in cui fioriscono i cedri, le palme e le rose.

Navi da guerra che non siano austriache non possono penetrarvi che disarmate. Prima di entrare alle Bocche, all'epoca del fidanzamento dei nostri Reali, a bordo del « Savoia », il yacht reale italiano sul quale mi trovavo, vidi che furono usate

RAGAZZA DI NIEGUS.

IL LOWCEN VISTO DA NIEGUS.

delle finzioni per far considerare la nave come mercantile, coprendo cioè i cannoni o ritirandoli e togliendo addirittura il gagliardetto di prua. Questo s'intende d'accordo colle autorità militari austriache.

Allora più che i forti austriaci, vecchi e nuovi, finiti e non finiti, formidabili o meno, come il Castelnuovo e il Budua, mi interessava di guardare verso le prime case di Cattaro che si presentavano a tramontana rare e come sperdute fra il verde grigio degli uliveti. Volevo scoprirne una di cui cigno che in quel momento rispecchiava nell'acqua il giallo decrepito delle sue mura sconnesse, ma un altro motivo meno catastrofico e più persuasivo: la prescrizione! Ne erano passati degli anni, ma erano sempre restate fra noi curiose leggende di usanze e costumi non rigorosamente gentili. La nonna teneva sempre il fucile carico e pronto accanto a lei, ci raccontavano, per averlo sentito raccontare, che tutte le volte che picchiavano all'uscio da basso, non perfettamente sicura di una visita

I BACINI DELLE « BOCCHE » FRA IL LOWCEN E IL SMIEZNICA.

avevo avuto fatta la descrizione, essa era stata lasciata in eredità a mia moglie da una sua vecchia zia. Io riconobbi infatti questo fantastico e misterioso palazzo che sapevo abitato da gente che non l'aveva ereditato. Mi godevo un mondo di riconoscere quella nostra proprietà inafferrabile e sorridevo pensando alla pregiudiziale curiosa che ci avrebbe impedito di prenderne possesso: il giorno che vi presenterete a reclamare la casa — ci avevano detto — vi consegneranno in cambio un bel paio di schioppettate!

Ma a dire il vero non erano state le fucilate che mi avevano tenuto lontano dallo stabile argradita, appoggiava per prudenza la bocca del fucile a un foro praticato apposta nel pianerottolo superiore della casa!

Vi doveva essere dell'esagerazione in quei racconti, però anche allora nel '96, quel miscuglio di gente foggiata all'antica, quei costumi prettamente levantini che avevano un po' del turco e molto del greco, quelle mezze berrette sbarazzine, quelle fusciacche alla vita fatte per il pistolone e lo stocco, parevano volessero accreditare quelle curiose leggende, anzi mi ricordarono certe litografie dei primi anni del secolo decimonono, restateci in eredità, una serie di figurini dalmati non perfettamente ri-

spondente ai costumi presenti ma press'a poco e che riproduco in queste pagine, certo di offrire ai lettori dell'*Emporium* una curiosità che assume interesse d'attualità, ora che in quei paraggi rimbomba l'eco fragorosa e terribile della voce del cannone!

Questa varietà strana di costumi che arrivano fino a ricordare i giannizzeri e i dervisci non può del resto sorprenderci pensando alle vicende storiche della Dalmazia e alla sua configurazione geografica. Si tratta nientemeno di uno sviluppo di 560 km. di coste intricate davanti a cui stanno scaglionate una sessantina di isole Quando Venezia si rese padrona di tutta la lunga regione marinara così vicina a noi, chiamava i Dalmati schiavoni, e non avevano tanto torto, perchè quando la conquistarono nell' undicesimo secolo la trovarono piena di quegli slavi che l'avevano invasa fin dal settimo secolo. La povera Dalmazia si vide volta a volta in possesso di Turchi di Ungheresi di Austriaci, ma la dominazione veneziana è quella che vi lasciò le maggiori tracce, non solo nell'architettura e nei costumi, ma sopratutto nell' anima popolare. L'Austria non potè mai crearvisi delle simpatie nè fra gli Slavi nè fra gl'Italiani e vide la Dalmazia rivoltarglisi contro un'infinità di volte: nel '48, nel '69, nel '70 e nell' 81. Si son viste delle famiglie dalmate, come quella dei Pozza per esempio, estinguersi per via di espedienti malthusiani, allo scopo di non dare dei soldati all'Austria!

SIGNORE MONTENEGRINE.

SUL LAGO DI SCUTARI.

DAL MONTE LOWCEN.

VILLICO DI KRIVOSSIE. PAESANO DI CANALI. VILLANO DI BRENO.

COSTUMI DALMATI VERSO IL 1850.

La piccola Cattaro è addossata alla roccia; non è perfettamente pulita ed è assai popolata di femmine, forse perchè vi risiedono molti soldati e vi approdano tanti marinai. Si capiva subito che questo delle Bocche era uno dei punti più vigilati dell'impero austro ungarico e che questa vigilanza militare era attivissima: dapertutto fortezze, blochaus e batterie che si spingevano fino ai primi contrafforti del

MONTENEGRINI DI NIEGUS.

BORGHESE DI RISANO.

RAGAZZA DI PAGO.

BORGHIGIANO DI SEBENICO.

BORGHIGIANA DI SPALATO.

CONTADINO DI PAGO.

LAVANDAIA DELLE CASTELLA.

CONTADINO DELLE CASTELLA.

CONTADINA DEGLI SCOGLI DI ZARA.

BORGHESE DI DOBROTA.

COSTUMI DALMATI VERSO IL 1850.

Lowcen dove si arrestavano, ma che pareva avessero una gran voglia di arrampicarsi fino in alto.

Là attorno si andava svolgendo la esasperante tortuosità della strada montana che l'Austria costruì fra Cattaro e Cettigne nel 1880. Quella strada rimpiazza le antiche « Scale » rapide e pericolose che esistevano prima, ma di cui tuttavia i contadini montenegrini si servono, specialmente in discesa. per portare le loro merci al mercato di Cattaro

La via carrozzabile è ritenuta come un magnifico capolavoro d'ingegneria stradale, e sarà proprio così. ma sullo sbilenco landò tirato dalle tre rozze apocalittiche, su cui viaggiavo per Cettigne, sentivo che i poveri cavalli guadagnavano i dislivelli e i dirupi a furia di bruschi colpi di reni che procuravano alla vettura sobbalzi allarmanti. Ero però compensato ad usura dalla vista superba del panorama che andava svolgendosi.

Guardando a ritroso spuntavan man mano i vasti bacini delle « Bocche » in un insieme grandioso e affascinante che abbracciano un vastissimo orizzonte appena delineato dal turchino sfumato dell'Adriatico. Un altro azzurro più profondo, quello dei grandi specchi d'acqua interni, offriva un violento ma superbo contrasto colla bianchezza scalcinata del Lowcen che apriva muto e solenne l'ampio anfiteatro dei suoi spalti come un immenso, incomparabile scenario da tragedia. Era lassù che avrebbero dovuto sorgere rocche inespugnabili per sbarrare il passo ai temuti invasori del Montenegro, ma che si sarebbero altresì mutati in fortezze formidabili pericolose, per Cattaro e per le Bocche, e, per questo, i trattati le avevano vietate.

IL KONAK DI CETTIGNE.

A mille e cinquecento metri d'altezza ci trovammo attorniati da un caos di rocce informi, pareva di trovarsi in mezzo ad un'agglomerazione di crateri e tra un'orribile colata di lave, in mezzo a cui sarebbe parsa impossibile la presenza dell'uomo. Eppure eravamo arrivati a Niegus, al piccolo paese che vanta di esser stata la culla della famiglia regnante, della forte famiglia da cui venne la nostra amata Regina

E' più in alto, a 1750 metri, che sorge il famoso monastero dai due chiostri sovrapposti, e sempre appoggiato agli speroni del Lowcen, ancora più in su, s'innalza la torre del convento. la torre leggen-

daria che oggi accoglie le campane destinate a chiamare i fedeli alla preghiera e che in un tempo lontano servivano ad attaccarvi le teste dei turchi decapitati nei combattimenti.

Non potevo vedere Cettigne, in quel giorno che vi arrivai per la prima volta, nella sua fisonomia abituale, la piccola capitale del Montenegro era tutta in movimento. Una nuova vita l'agitava e la rallegrava, la sua via principale non era la solita strada deserta dove l'arrivo d'un forestiero destava una grande curiosità ed era subito segnalato al Principe.

Cettigne appare come un'oasi dopo una grande distesa di dune pietrificate, posa colle sue modeste case sopra un altipiano tutto verde su cui si disegnano come dei viali di un grande giardino e la residenza del Principe ha tutta l'apparenza d'un bel casino di campagna. Nonostante la barriera eretta dalla natura tra Cettigne e il resto del mondo in quella villa penetrarono i raffinamenti d'ingegno più squisiti, e da quelle mura modeste uscirono come fate le più belle ed intellettuali fra le principesse che adornano le principali reggie d'Europa.

Il grande prestigio da cui è stato sempre circondato il Principe Nicola non solo al Montenegro, ma in tutta la penisola balcanica e nel resto d'Europa, ha fatto sì che ha potuto vedere elevato a regno il suo principato, e ciò grazie al suo acume politico e al suo valore come soldato.

Quando Re Nicola festeggiò due avvenimenti che coincidevano, il cinquantenario di regno e le sue nozze d'oro, volle ricordare che nel 1864 sedevano a pranzo soltanto in due, la Principessa Milena e lui, e che in quell'anno, 1911, se si fossero riuniti tutti quelli della sua famiglia che vennero appresso, a tavola sarebbero stati in trentadue.

Ed è fra quei commensali che vengono additati i futuri unificatori del mondo Serbo.

L'Austria ha sempre ostacolato queste aspirazioni in modo palese e qualche volta brutale. E' narrato un episodio curioso che se è vero è degno di farne una scena gustosa da operetta, ma che però dà la misura del modo poco diplomatico e discretamente brutale col quale l'Austria trattava il Montenegro.

Raccontano che durante le grandi manovre austriache che si svolsero due o tre anni fa in Dalmazia, essendo l' arciduca ereditario capitato a Ragusa per la direzione di quelle manovre, Re Nicola per dovere di vicinanza mandò il principe Danilo per ossequiare l'arciduca. I ragusani fecero una gran festa al principe ereditario del Montenegro, l'acclamarono entusiasticamente, ma quando si presentò al balcone coll'arciduca d'Austria il popolo ragusano ammutolì per incanto!

Figuriamoci con qual dispetto non solo dell'ereditario austriaco ma del suo *entourage*, che decise

IL PRINCIPE DANILO A BELGRADO.

senz'altro di mandar via sui due piedi il principe Danilo, mentre che la sua permanenza a Ragusa era stata stabilita per due giorni! E che cosa inventano i cortigiani dell'arciduca? State a sentire: il primo aiutante di campo si presenta a Danilo tutto sgomento ed esclama:

— Altezza! Voi mi fate spavento! Il pallore mortale del vostro viso dice che voi soffrite orribilmente.

Dall'anno del cinquantenario ad oggi, vale a dire in tre anni, il Montenegro ha tratto fuori la spada altre due volte. le guerre in quel paese valoroso dal 1864 in poi non si contano più.

Queste tradizioni gloriose fanno del Montenegro una nazione armata in permanenza e tutti i cittadini finchè possono impugnare un'arma sono soldati della patria.

VEDUTA GENERALE DI CETTIGNE.

— Ma se sto benissimo! — risponde il principe Danilo sorpreso.

— Benissimo? Pare a voi, ma non è affatto così come dite, altezza! — continua l'aiutante di campo, e rivolgendosi al gruppo degli ufficiali che lo seguivano:

— Non vedete anche voi il pallore mortale di sua altezza?

Gli ufficiali risposero in coro:

— E' una cosa spaventevole! Ritiratevi, altezza, curatevi, andatevene subito dal vostro medico!

E un'ora dopo il principe ereditario del Montenegro lasciava Ragusa cacciato via come un appestato!

Prima delle ultime guerre gli ufficiali montenegrini venivano a studiare in Italia. Quando entrai nella grande caserma di Cettigne mi colpì un grande ritratto del maggiore Galliano pendente dalla parete centrale e seppi dagli ufficiali che la caserma si intitolava appunto al nome dell'eroico difensore di Makallé.

Quest'ammirazione per tutto ciò che era italiano fu ciò che rilevai allora con singolare sodisfazione, perchè potei constatare che quest' ammirazione non era di fresca data, essa appariva si può dire estranea ai nuovi legami di parentela che s'intessevano fra le due Case regnanti e gli ufficiali venivano da anni a studiare alla nostra Scuola di Guerra di Torino.

Certo che i nuovi rapporti alimentarono la simpatia reciproca dei due paesi e l'Italia potè iniziare col Montenegro traffici importantissimi.

Recentemente potei arrivare a Cettigne da Antivari perchè quella di Cattaro non è più l'unica strada d'accesso alla capitale del Montenegro, nè la più comoda.

Ora vi è la strada ferrata di Virbazar, sul lago, e da Vir si arriva a Rieka in due ore, cioè nel cuore del Montenegro e specialmente a Podgoritza che ne è la città più commerciale. Ed è pur questa la strada che conduce più rapidamente a Scutari, cioè la via più adatta a quella che doveva servire per la nostra penetrazione commerciale in Albania.

Cattaro dunque era fino a qualche anno fa il solo sbocco del Montenegro, ma questo sbocco era in territorio austriaco. Sorto il porto di Antivari, l'antica lotta tra gli interessi austriaci e gli interessi italiani in quelle regioni entrò in una fase nuova che si risolve a vantaggio di Antivari e principalmente per la tanto dibattuta questione dello sbocco della linea Danubio-Adriatico.

Antivari andava guadagnando, per quanto riguarda il traffico, quel che perdeva Cattaro. Attorno ad Antivari ferveva l'opera italiana, e dove poco tempo fa ancorava in permanenza una cannoniera austriaca che simboleggiava l'egemonia dell'Austria le cose erano affatto cambiate; fino a pochi giorni addietro sbarcando ad Antivari pareva si sbarcasse in porto italiano, tutti i servizii erano in mano di un'ardita compagnia giuridicamente montenegrina, ma della quale facevano parte italiani, e fondata con capitali italiani

All'inizio di questa guerra europea l'Austria, manco a dirlo, si affrettò a bombardare Antivari allo scopo apparente di distruggervi la stazione radiotelegrafica, ma con quell'altro conseguente di danneggiare gli edifizii, gl'interessi e gli stabilimenti italiani.

Ma ecco che viene annunziato l'inizio di operazioni contro le Bocche di Cattaro da parte della flotta franco-inglese al fine di stabilirvi la sua base per le future operazioni contro la flotta austro-ungarica! A questo bombardamento partecipano le batterie stabilite dai montenegrini sull'alto del Lowcen.

Il cannoneggiamento rimbomba terribile nella vasta zona dei grandi bacini delle Bocche e tra i contrafforti del massiccio formidabile del Lowcen; povera Cattaro e... povera palazzina nostra, chi sa, a quest'ora sarà ridotta un pugno di macerie! Se fosse viva la nonna, direbbe che quell'onnipotenza spesso invocata a sproposito dai prepotenti grossi e piccoli non rinunzia mai ad una delle sue più caratteristiche prerogative: quella di non voler pagare al sabato.

Ed. Ximenes.

UNA VIA DI CETTIGNE.

ESPOSIZIONI ITALIANE:
LA MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE A VENEZIA.

II.

L'APOSTOLATO col quale Vittorio Pica con libri e con articoli va sottilmente e sagacemente illustrando l'opera di Giuseppe De Nittis [1], trova la sua manifestazione più viva e convincente in quella esposizione retrospettiva di ottantasei opere che egli ne ha ordinata a Venezia. Esposizione di eccezionale novità e valore, la quale dimostra in modo completo come il pittore pugliese, rinnovando i suoi mezzi di espressione, ma non rinunziando mai alla propria personalità, abbia saputo di volta in volta rendersi interprete caratteristico e geniale delle gaiezze napoletane o delle eleganze parigine, delle grigie nebbie londinesi e della infinita solitudine del nativo Tavoliere, della effimera esistenza folleggiante nei campi di corse, nei salotti o nei palchetti di teatro, e dell'ardente vita che si svolge frenetica e mutevole sotto il cielo, sulle rive del mare odoroso e sonante, lungo i ruscelli nei quali si specchiano le case aggruppate in cima alle colline e i campanili dispersi per le valli, mentre la musica del colore accenna con le sue note innumerevoli sparse nell'ombra, continua a svolgere il suo ritmo con sottili accordi nell'ambiguità degli aspetti indistinti, canta con inattesa vigoria nei toni più intensi, prorompe con la pienezza di un coro

(1) Si vedano, fra gli altri, gli articoli, largamente illustrati, pubblicati nell'*Emporium* del maggio 1914 e nella *Rassegna d'arte antica e moderna* del marzo dello stesso anno, singolari e significativi capitoli dell'ampia monografia dedicata dal Pica al De Nittis.

ETTORE TITO: AUTUNNO. (Fot. Filippi).

ETTORE TITO: RIVE DEL BRENTA. (Fot. Filippi).

nella gloria del sole che indora le messi e rende accecanti le vie polverose.

Se tale è l'efficacia della esposizione individuale di Giuseppe De Nittis per dimostrare e documentare l'eccellenza dell'artista, essa assume anche un carattere di rivendicazione perchè, meglio di qualsiasi saggio critico, vale ad attestare la schietta e viva italianità di lui. Contro le affermazioni di coloro che giudicavano il geniale pugliese pittore prettamente parigino, contro le audaci e partigiane parole di Jules Claretie che quell'imprudente giudizio confermava anche nell'elogio funebre dell'artista, stanno quelle ottantasei opere in cui la tradizione dell'arte nazionale, rinnovandosi attraverso i mutamenti della tecnica, è sempre prepotentemente presente come una forza che incatena l'uomo alla terra, e le qualità del genio della stirpe, nella infinita varietà degli atteggiamenti spirituali, sembrano perpetuarsi come un antico retaggio di sogni.

Per penetrare lo spirito della sua arte e per comprenderne l'evoluzione, è necessaria qualche notizia biografica sul De Nittis. Nato a Barletta il 25 febbraio 1846 da agiata famiglia borghese e rimasto presto orfano di padre e di madre, si recò a Napoli insieme con due suoi fratelli maggiori. Qui, mentre si andava compiendo quel largo e fecondo movimento, che non soltanto aveva virtù di ravvivare la scuola napoletana, ma doveva in pochi anni elevarla al primo posto nella evoluzione della rinnovata arte nazionale, il giovinetto pugliese si sentì preso da irresistibile vocazione per la pittura e volle studiare nell'Istituto di belle arti.

Furono anni di lotte che nel 1863 culminarono nella espulsione del De Nittis dalla scuola, ma fu anche la prima affermazione. Nel contrasto fra gli ultimi stanchi sostenitori della vecchia pittura accademica e gli audaci novatori, che se pure a Napoli non assunse, come in altri paesi d'Europa e specialmente in Francia, le forme di una ostilità astiosa non fu meno vivace e profondo nella sostanza, il pittore barlettano si schierò subito, naturalmente, dalla parte dei ribelli. Ma è davvero meraviglioso che fino da quel momento, mentre tutti i giovani non riuscivano a sottrarsi alla suggestione tirannica del binomio Palizzi-Morelli, egli sapesse mostrarsi indipendente tanto dalla meticolosità analitica del primo, quanto dalla sentimentalità romantica e dalla drammatica sensualità del secondo.

Da questo atteggiamento di ribellione, incoraggiato da Adriano Cecioni che in quell'epoca si trovava a Firenze, combattuto dalla sorda ostilità dei colleghi napoletani i quali trovavano la pittura del De Nittis troppo in contrasto con le loro abitudini ottiche e con le loro aspirazioni estetiche per po-

terla comprendere ed amare, uscirono i primi quadri esposti nel 1864 nella terza mostra della Società promotrice di belle arti Salvator Rosa. Non era molto, ma un anno più tardi, insieme col *Casale nei dintorni di Napoli*, la stessa esposizione accoglieva quella *Traversata degli Appennini* che ebbe l'onore di essere acquistata dal Re Vittorio Emanuele II per la Pinacoteca del palazzo di Capodimonte e che non senza emozione, a mezzo secolo di distanza, rivediamo nella mostra di Venezia, primo colpo d'ala del voto fortunato e meraviglioso, prima ansia, prima speranza, primo sogno di un'anima che ha interrogato se stessa ed ha sentito ormai il richiamo imperioso della via che la volontà della natura gli comanda di seguire.

Quel suo quadro, nel quale lungo la strada sparsa di fango e di neve, fiancheggiata dagli alberi isteriliti e segnata dal solco delle carreggiate, una carrozza si allontana sotto l'oscuro cielo temporalesco, sembra una commovente allegoria dell'artista che, circondalo dal disprezzo e dall'indifferenza della maggioranza, confortato dall'ammirazione di Federico Rossano, di Marco De Gregorio, di Raffaele Belliazzi, di Alceste Campriani e di pochissimi altri giovani, muoveva verso il suo alto e incerto destino.

Per quanto fosse grande la combattività del suo spirito indipendente, pur tuttavia presto il De Nittis intese che l'ambiente napoletano non era il più adatto per raggiungere quella meta alla quale egli agognava e della quale voleva rendersi degno. L'asprezza della polemica, in cui portava tutta l'eccessività e la foga del suo esuberante temperamento meridionale, mentre eccitava le sue qualità critiche, gli toglieva la serenità necessaria al lavoro; il Cecioni, che era ormai tornato in patria, lo chiamava insistentemente a Firenze, ed il ventenne pittore pugliese lo seguì, fornito di pochi danari, di molto coraggio e di una inesauribile speranza. E fu ventura per lui, perchè le sue qualità di nitido ed elegantissimo disegnatore, che però nulla toglievano all'impressionistica efficacia evocativa dei suoi quadri, il suo programma che si riassumeva nella rapida, sincera e diretta osservazione del vero e che sceglieva il chiaroscuro come principale oggetto delle sue ricerche al cospetto della realtà, trovarono subito ammirazione, consenso, incoraggiamento presso il gruppo dei *Macchiaiuoli* e presso quel sotto-gruppo, non meno audacemente rivoluzionario, che fino dal 1865 si era stretto intorno a Telemaco Signorini ed aveva fondata in Pargentina una libera scuola di paesaggio, dove l'umile ricerca della realtà si esaltava in aristocratiche ricerche di colore ed in eleganze di esecuzione tutte toscane.

Furono poche settimane di una convivenza intima e affettuosa, ma bastarono a produrre effetti duraturi e, se il De Nittis ne uscì affinato nella sua facoltà di studiare i rapporti di quanto vedeva e di ritrarli con squisita parsimonia di colore, se a Firenze parve trovare definitivamente l'equilibrio sano e profondo fra la giustezza dell'osservazione e la sobrietà dell'esecuzione, egli diede assai più di quanto aveva ricevuto. In tutta l'arte di Telemaco Signorini da quel momento si scorge l'influenza irresistibile del giovanissimo pittore barlettano, il quale non si contentava di enunciare le sue teorie nei famosi convegni serali del caffè Michelangelo, ma aveva portato con sè tutta una serie di minuscoli paesaggi che, esposti alla Promotrice fiorentina, destarono un entusiasmo effondentesi nei ditirambi di Adriano Cecioni e nelle acute divagazioni critiche di Diego Martelli. La delicatissima finezza dei grigi, che il De Nittis aveva svolta come una deliziosa armonia nella sua *Traversata degli Appennini* e che doveva trionfare più tardi nelle tele di Parigi e di Londra, era fatta apposta per consolidare con l'esempio una parentela spirituale del tutto occasionale, e chi nella mostra di Venezia osserva quel piccolo capolavoro che è lo studio *In aperta campagna* e ripensa al celebre *Novembre* che Telemaco Signorini dipinse nel 1870 e che anche di recente Ugo Ojetti esaltava a buon diritto per la meravigliosa giustezza dei toni e per quell'efficacia di evocazione di un'ora triste tra le nuvole e il fango, chi insieme con Vittorio Pica tien presenti alcune piccole tele, anche del Signorini, come quelle intitolate *Le vie di Edimburgo*, e riguarda qualcuna delle migliori assicelle del pittore barlettano che figurano nella sua esposizione retrospettiva, i paesaggi delle Puglie, molte delle vedute del Vesuvio, i ritratti di Martino Cafiero e di Adriano Cecioni, sente tutto quello che il più vario, il più ardito, il più geniale dei *Macchiaiuoli* dovette all'amicizia di Giuseppe De Nittis, iniziata a Firenze e continuata in Inghilterra.

Se a Napoli il De Nittis era stato il centro di quella modesta *Scuola di Portici* la cui denominazione il Morelli, sempre poco indulgente verso coloro che non si piegavano volonterosi alla sua autorità, mutò ironicamente in *Repubblica di Portici*, se a Firenze egli aveva fatto vita comune con i *Macchiaiuoli*, era naturale che, giunto a Parigi, si unisse con quel gruppo che aveva in Manet e in Degas i suoi più battaglieri campioni. E infatti, respinte senza esitazione le tentatrici offerte del Goupil e troncato ogni legame con i potenti del mondo artistico parigino, fino dal 1874 egli fece causa comune con gli Impressionisti.

Ma io penso che si sia esagerato il valore dell'influenza che il ribelle gruppo francese esercitò sul pittore di Barletta. I suoi quadri più antichi, esposti a Venezia, ci rivelano ben chiaramente che egli, non ispirandosi a meditate teorie d'arte, ma guidato soltanto dal suo sano istinto pittorico e dalla sua squisita sensibilità ottica, fino dai primi passi era pervenuto inconsapevolmente a bandire con l'esempio quei medesimi principii che costituivano il fondamento dell'Impressionismo, così come altrettanto inconsciamente vi era giunto in Ungheria lo Szinyei Merse. E fu veramente straordinario che l'affinità del movimento spirituale si affermasse anche nella identità dei soggetti, perchè, mentre il pittore ungherese sembrò precorrere la

ETTORE TITO: LAGUNA. (Fot. Filippi).

famosa *Colazione all'aria aperta* del Manet con un quadro del medesimo titolo, è appunto nella magnifica *Colazione in giardino*, appartenente alla città di Barletta, che il De Nittis dà la misura della sua tendenza e della sua capacità a riprodurre lo svariare della luce e il trasfiguratore viluppo atmosferico attorno alle cose e alle persone.

Ma quel quadro, la freschissima tela delle *Ore tranquille*, i sottili accordi dell'*Amaca*, appartenente a Ugo Ojetti, e le altre opere eseguite più tardi mostrano anche quanto, pur nella comunanza del proposito e dei metodi, Giuseppe De Nittis differisse dagli Impressionisti.

Nell'Impressionismo, in vero, è una semplice fusione di toni che raramente arriva a definirsi come forma e come colore, mentre il De Nittis sente che in pittura l'oggetto non vive la sua realtà essenziale se non come risultante plastica tra la sua forma e l'ambiente. Quanta finezza di passaggi cromatici e che magistrale digradare di accordi luminosi nella tela della *Colazione in giardino*, dall'ombra che vela il volto della donna, alle anitre e al prato sfolgoranti nella pienezza della luce! Ma, al tempo stesso, che sereno equilibrio fra gli elementi artistici e quelli puramente pittorici, che senso profondo del volume, dei valori tattili nei vari organismi di cui l'opera d'arte risulta!

Anche nel dipinto intitolato *Nei campi. Dintorni di Londra*, appartenente alla signora Isabella Gerbi di Milano, una grande solidità forma come la trama architettonica di quel magnifico cielo chiaro, aereo, trasparente, sotto il quale l'ombrellino bianco mette una nota indicibile di leggerezza e gli abiti bianchi e azzurri delle signore si confondono con i fiori del prato in una dolce armonia di tinte tenui, riflesse nelle ombre lievissime, evanescenti in mille aspetti indecisi.

Sono quelle di questo periodo, fra le quali ricordo *D'Estate*, squisita apparizione di una bianca creatura in un giardino di giaggioli, il *Pasto delle anitre*, forse un poco artificioso ma finissimo, *Attorno al lume*, *Nel Palchetto* e il *Kimono color arancio* in cui è veramente mirabile la nota intermedia, l'accordo di passaggio che un gruppo di fiori segna fra il bianco del divano e la tinta verdastra del fondo — sono quelle di questo periodo, dico, le sue opere migliori. Più tardi le sue raffinatissime visioni di vita parigina, quelle vivaci impressioni che gli valsero di essere paragonato dal Claretie al Guardi e al Canaletto, lo trascinarono a poco a poco alla superficialità di una frivola eleganza da giornali di mode, come si vede nel grande trittico *Le corse ad Auteuil*, dove pur tuttavia è una grande felicità ariosa nella rappresentazione della folla.

Tale, nella mostra retrospettiva di Venezia, ci appare la grande figura di Giuseppe De Nittis. Egli, rapito a noi prima dal fascino di Parigi, poi dalla morte prematura, ritorna tutto all'Italia. Poichè fu certo suo merito aver create opere che non morranno, ma gli sarà anche vanto maggiore, in un momento in cui l'Impressionismo trionfante uccideva la luce decomponendola nei suoi elementi spettrali, essersi mantenuto fedele alla schietta tradizione della sua stirpe e avere oltrepassato il puro fenomeno di analisi scientifica per cercare *la vita*.

* * *

Un'altra mostra la quale può ben rivelarci tutta intiera la personalità di un artista, perchè riassume il suo lavoro di quarant'anni, dal 1874 al 1914, è quella di Francesco Gioli. Bei tempi quelli dell'*Incontro*, quando i *Macchiaiuoli* avevano provocato nell'arte, a Firenze, un movimento che ricorda quello dei Puritani nella storia d'Inghilterra, e la sera nello storico caffè Michelangelo le brevi falangi giovanili guidate dal Cecioni, dal Signorini, da Cristiano Banti e da Vincenzo Cabianca muovevano in guerra contro Raffaello, contro il Giambologna e contro « quell'accademione bernoccoluto » che sarebbe il David del Buonarroti! (1).

Nelle opere più antiche del Gioli, quali ad esempio, oltre il già ricordato *Incontro*, l'*Acqua*, la *Trebbiatura* (1879) e *Passa il Viatico*, sono infatti fedelmente rispecchiati i principii della *Macchia*, di cui l'attuale direttore dell'Istituto di belle arti di Firenze fu uno dei campioni più convinti: poca ricerca della forma, ma uno studio accurato nel modo di rendere le impressioni dal vero, figure ed oggetti veduti nella loro massa e non nei particolari, il trionfo del chiaroscuro opposto ai canoni della vecchia moda, sacrificante ad una gelida correttezza del disegno delle figure ogni qualità di forza e di rilievo, tutta la pittura riassunta in tre parole: *colore*, *valore*, *rapporto*. Ma, sopra il catechismo della scuola, è la natura aristocratica dell'artista che ripugna da ogni esagerazione e smussa le asprezze troppo irritanti e tempera le violente esasperazioni del chiaroscuro.

Non è qui il caso di fare il bilancio delle benemerenze e delle aberrazioni della *Macchia*, di un movimento, cioè, che fu presto sorpassato, ma che ebbe un'efficacia salutare e che del resto era soltanto la varietà locale di un ben più largo spirito di riforma, tanto che i *Macchiaiuoli* toscani, partiti dalle accese violenze di tavolozza del Descamps, arrivarono, senza forse rendersene perfettamente conto e pur mostrandosi alquanto tentennanti e malsicuri nell'attuazione tecnica, fino al Manet. Giova piuttosto rilevare che, mentre molti altri non riuscirono a comprendere l'importanza del tutto transitoria e occasionale di quel moto di reazione e, per non saperne uscire al momento opportuno, non sopravvissero ad esso, Francesco Gioli ebbe la virtù di seguire il rinnovamento, che nell'arte è progresso, senza il quale bisogna inevitabilmente morire. Il motto con cui Onorato Daumier riassumeva laconicamente il suo credo estetico: « Il faut être de son temps » può bene

(1) Adriano Cecioni, *Scritti e ricordi*, p. 200.

applicarsi al pittore toscano, il quale, se già, nell'esposizione romana del 1883, con la *Mater Dolorosa* e con lo *Spaccapietra* che rivediamo a Venezia, aveva recato il suo contributo a quella specie di romanticismo sociale che era allora di moda e che aveva trovato nel *Proximus tuus* di Achille d'Orsi e nell'*Erede* del Patini le sue maggiori espressioni, più tardi, allargando i polmoni ad un alito di vita nuova, si abbandonava alla gioia di risuscitare in una veste assolutamente diversa la freschezza delle antiche sensazioni giovanili.

FRANCESCO GIOLI: PRIME NEVI. (Fot. Reali).

Rinnovarsi senza tradire la propria natura, ecco il segreto della grandezza di molti artisti, e poichè Francesco Gioli si attiene a questa massima non per calcolo, ma per virtù spontanea del suo felice temperamento, ad ogni prova l'anima sua vibra con una sincerità che dà alla nuova opera una nuova giovinezza.

* * *

Aristide Sartorio attraversa un'ora di attività fecondissima e felice. Il suo fregio per la nuova aula del Parlamento era appena compiuto, che egli offriva all'Esposizione di Venezia cento pastelli della campagna romana, ridotti poi per sua volontà a ottantuno. E intanto che nella mostra di Roma, insieme con altri quadri di paese, apparivano i primi saggi delle mirabili xilografie destinate ad illustrare un poema del pittore, Luigi Serra poteva raccogliere in un volume i numerosi disegni, le acqueforti, i cartoni mediante i quali, come animalista, il Sartorio sembra ricongiungersi direttamente al Pisanello. Non c'è nessuna delle esposizioni importanti aperte in questo stesso momento dove non si ammirino numerosi quadri di lui, e i suoi vastissimi studi di Via Maria Cristina sono ancora pieni dei più variati saggi di un'alacrità che par prodigiosa, mentre l'artista trova il tempo di attendere all'insegnamento con i risultati che tutti abbiamo ammirati nella recentissima mostra dei saggi dell'Istituto di belle arti di Roma, e vi dichiara serenamente di aver lasciato i pennelli per la stecca e di riposarsi modellando i nove cavalli che il pubblico vedrà fra due anni a Venezia.

Non è giunto ancora il momento in cui sia possibile giudicare con uno sguardo sintetico la multiforme produzione di Aristide Sartorio, ma fino da ora si può prevedere che le visioni della campagna romana costituiranno sempre una delle note più salienti e caratteristiche della sua geniale personalità.

Può sembrare esagerazione, ma non è, l'affermare che la campagna romana non aveva trovato prima del Sartorio nessun pittore che ne intendesse tutto il fascino misterioso e intraducibile. Il Poussin vi aveva unito la mitologia pagana alle fantasie villereccie, così che le Diane, le Veneri e le Ninfe si confondono nel suo pensiero e nelle

J. F. RAFFAELLI: PORTA DELL'ARSENALE (VENEZIA). (Fot. Crévaux).

sue opere con le contadinelle fantastiche, e, se Claudio Lorrain ne aveva intravista per il primo la luce singolare, il classicismo italianizzante aveva soffocata l'originalità del suo spirito. Più tardi il Corot e gli altri francesi della scuola di Fontainebleau riprodussero la campagna di Roma attraverso un romanticismo malinconico di maniera, mentre i tedeschi ne alteravano la fisonomia con raggruppamenti arbitrari e ne rimpiccolivano la solennità con la loro dura grettezza scolastica. Qualche accento più sincero trovò anche l' Agro Romano per merito della rinascita della pittura di paese nell'ultimo trentennio del secolo decimonono, ma dal giorno in cui il Vertunni con la virtù del suo disegno ne aveva dimostrata l'importanza pittorica mentre con l'eloquenza della linea ne aveva rivelato il valore intellettuale, la campagna romana non aveva più trovato molti interpreti i quali ne sapessero esprimere originalmente la solennità del linguaggio e l'indicibile malinconia. Se infatti il Raggio aveva creduto opportuno di allontanarsi dal carattere del paese per volerlo rendere con maggiore efficacia, il Petiti, dopo avere felicemente esordito con certi effetti di paludi, di foglie secche e di piante isteritite, significanti specialmente nell'acquerello, insistendo troppo nei medesimi tentativi si era esaurito e, diluendosi, aveva perduto a poco a poco forza e carattere. E, vicino a costoro, andavano ripetendosi o deviandosi o mutando campo artisti meritamente celebrati, i quali avevano pur già contribuito a comporre quella schiera di paesisti romani che annunciò il potente e sincero risveglio dell'arte locale.

Unico fra tutti, Enrico Coleman seppe più di una volta rendersi interprete dei vasti orizzonti e delle ampie distese su cui incombe un senso tragico che sembra preparare l'apparizione della grande Dominatrice. Ma anche lui troppo presto fissò in schemi immutabili la linea dei primi quadri che avevano creata la sua fama, e in seguito finì per trascurare il terreno, l'aria, l'ambiente, per consacrarsi a quegli studi di cavalli nei quali è rimasto senza competitori.

Aristide Sartorio si propose di rappresentare così come egli lo sentiva quel vasto mondo di paludi, di laghi, di boschi, di ruine, di solitudine e di silenzio, e, allontanandosi da tutte le tradizioni per abbandonarsi completamente al suo istinto di sognatore e di contemplativo, ci dava della campagna romana una visione così spontanea e suggestiva che, se pure non è completa perchè ne esprime meglio l'intima e dolce tristezza che la violenza tragica di certi aspetti, purtuttavia non fu ancora uguagliata da nessuno e di quell'ambiente lo rende il poeta ad un tempo e lo storico.

Ed era naturale che fosse così, perchè il carattere dominante nei paesaggi del Sartorio è quello di una illustrazione intellettuale del vero, accessibile a tutti, benchè non da tutti compreso. Ricordate le parole del Corot? « Quand on est livré à soi même en face de la nature on se tire d'affaire comme on peut et, naturellement, on se compose une manière à soi ». Anche per Aristide Sartorio, come per tutti gli artisti veramente superiori, lo spettacolo della realtà non è che un mezzo per ritrovare se stessi, per scoprire la verità universale attraverso la rivelazione della verità individuale, per porre un'anima singola in comunicazione sotterranea con l'anima delle cose, in modo che alla natura sia dato di confessare qualcuna delle sue aspirazioni per opera di una volontà che, nel momento stesso in cui si svela a se medesima, si riconosce identica alla volontà dell'universo.

Quando l'artista è giunto a tal punto, vuol dire che egli è veramente lo spirito le cui parole possono essere intese da tutti gli uomini, il risvegliatore di ciò che dorme in noi, la voce di ciò che nell'anima nostra ondeggia inespresso. Egli è il poeta che trasforma ed esalta in visioni di bellezza non peritura le umili cose che tocca, perchè le sue mani hanno un dono di vita misteriosa. Un gregge di pecore in riposo, le lunghe file di buoi al lavoro, una punta di cavalli al fontanile, i piccoli cimiteri sperduti nelle campagne vicino ai bianchi casolari, le ampie distese di stoppie che sembrano esalare la loro anima di fuoco sotto la vampa del solleone, divengono motivi di una bellezza il cui fascino indistinto tutti abbiamo tante volte sentito come un turbamento senza oggetto, sono i canti del divino poema che eternamente si rinnova senza ripetersi mai.

Bisogna aver percorsa tutta la campagna romana, aver conosciuta la tristezza nostalgica della sua solitudine, aver vissuta la vita primitiva dei suoi abitatori, aver tremato al primo brivido delle sue febbri mortali, per intendere quanto tesoro di acuta penetrazione e quanta ricchezza di sentimento nobilitino l'opera di Aristide Sartorio. I suoi pastori che zufolano accoccolati sui monticelli e i barozzari che, seduti sul carro possente, guidano con lenti gesti i bufali neri, hanno la solennità delle divinità laziali; le quotidiane vicende della semina, della ferratura dei buoi, dello spurgo dei canali nelle paludi, dell'aratura e del taglio della legna si compiono come riti antichissimi, in tutte le forme è il senso di una immobilità quasi fatale che, sull'ala del verso di Virgilio, si perde nel mito lontano.

I. F. RAFFAELLI. BRUMA SOLEGGIATA (VENEZIA)

***

Io penso che ad Ettore Tito non si possa fare nessun elogio migliore del riconoscere che la sua mostra individuale conferma ancora una volta mirabilmente la sua potenza di pittore sano e multiforme. Non è poco per un artista il quale, a due anni di distanza da una raccolta che fu tanto ammirata, si presenta con una raccolta completamente nuova, comprendente trenta quadri dei generi più diversi, da quelli ritraenti la vita esteriore, movimentata e pittoresca dei marinai veneziani, a quelli rievocanti i temi mitologici cari al pennello degli antichi, dal ritratto alle luminose magìe decorative, dai paesaggi alle visioni famigliari ricche di vita e di letizia e alla grande tela commemorativa della riedificazione del campanile, che egli ha compita con ardimento e con successo non inferiori alle terribili difficoltà del tema.

Ettore Tito appare, tra i pittori moderni, come il più profondo e completo rivelatore di Venezia. Non alludo al lato illustrativo dell'opera sua e alla sua geniale facilità nel riprodurre i barcaiuoli e i gondolieri che vogano, l'affaccendata vita della pescheria, le donne intente ad infilare le perle, i bimbi che si rincorrono lungo le strette fondamenta e i giuochi fantastici del vento nella biancheria esposta al sole nei vasti campi deserti, ma voglio dire che nessun pittore, come questo meridionale venuto alla laguna da Castellamare di Stabia, possiede il senso di Venezia, nessuno sa rappresentare meglio di lui il suo ritmo luminoso, il fascino delle sue acque verdi e trasparenti e degli edifizi che vi si specchiano, la suggestionante nostalgia dei chiusi giardini in cui i papaveri estivi levano a migliaia le loro ardenti corolle, come fiamme vive verso la nebbia d'oro dell'orizzonte, nessuno sa rendere con uguale profondità il colore che canta nel suo silenzio e nella sua solitudine. Non c'è aspetto della vita veneziana che egli non abbia rievocato con la trepidante tenerezza di un amante, e per questa sua ardente devozione, oltre che per l'affinità di molte qualità esteriori, egli merita di essere ravvicinato a quegli antichi pittori i quali, concentrando sulle loro tele come in un orizzonte profetico tutte le note essenziali della città unica e superba, appariscono i creatori, più che gli evocatori, dell'idea di Venezia. Ecco perchè, se Ettore Tito rispecchia l'anima popolare che appare per le vie, lungo i canali, nell'aria luminosa e serena, noi ripensiamo al Carpaccio; se egli celebra i fasti e le memorie della regina del mare, nella memoria ci ricorre il nome di Gentile Bellini.

Forse il ricordo dell'artista al quale dobbiamo la prima visione pittorica di Venezia rappresentata in tutta la sua grandezza e in tutta la sua gloria, non è tornato mai così evidente per virtù di un quadro di Ettore Tito, come quest'anno per la tela dedicata alla celebrazione del risorto campanile di San Marco. Senza dubbio l'affinità qui è più che altro esteriore, si riferisce al carattere illustrativo dell'opera d'arte e non al suo modo di espressione, ma dinanzi a quella folla la quale dalla loggetta al Palazzo Ducale, dalla biblioteca alle Procuratie e alla Basilica gremisce l'ampia piazza che non ha compagne al mondo, mentre il campanile invisibile distende la sua ombra protettrice, la Marangona diffonde l'onda sonora della sua voce di bronzo e gli stendardi sventolano alla fresca brezza primaverile come ai più bei giorni della gloria, quando le galere palpitanti di orifiamme tornavano vittoriose recando a Venezia i doni dell'Oriente lontano, dinanzi a questo meraviglioso spettacolo che trova la sua più potente nota di concentrazione pittorica e drammatica nel gruppo del Patriarca, dei vescovi e dei chierici benedicenti la resurrezione della torre millenaria, non sappiamo sottrarci al ricordo dell'altra folla che nella stessa piazza, in una grande visione d'oro, di luce e di colore, assiste e partecipa alla processione rappresentata da Gentile Bellini per la scuola di S. Giovanni Evangelista.

L'ambiente è il medesimo, l'anima di Venezia vi si concentra ugualmente in una cerimonia che associa le più alte idealità della patria alla santità del rito solenne, eppure quanta differenza fra le due opere d'arte! Ettore Tito ha tratto dal soggetto tutto quell'effetto che poteva essere consentito di trarne, si può anche affermare che nessuno ai giorni nostri avrebbe potuto fare di più e meglio, ma la volgarità inestetica del costume contemporaneo, per quanto abilmente dissimulata, ha tarpate le ali al suo volo e, di fronte a quei cilindri, a quelle feluche, a quelle lucerne da carabiniere, ripensiamo con vivo rimpianto al magico effetto di quell'altra folla che procede lentamente per la piazza piena di sole e di vento, nella superba varietà dei costumi quattrocenteschi, recando i ceri magnificamente decorati, in uno scintillìo di gemme e di adornamenti, in una luminosa onda musicale il cui ritmo è segnato dal palpitare delle bandiere e dagli squilli delle trombe ducali.

Ettore Tito ha evidentemente intesa tutta la difficoltà di trarre da un agglomeramento di folla moderna altri effetti che non fossero quelli esclusivamente di tavolozza, e per questo, sopra quell'adunazione nereggiante, ha librata una fuga di creature nude che in una folle ebbrezza di gioia ridestano la voce del rinato campanile.

Il problema non era nuovo, ed io non so se il pittore, che non disdegna qualche volta di trarre le sue ispirazioni dall'antico e che nella *Sorgente* ci offre una variante della posa della michelangiolesca Eva della cappella Sistina, si è ricordato degli innumerevoli Geni volanti del Tiepolo o del quadro del Tintoretto nell'antica chiesa di Santa Caterina, dove un angelo, circondato da un'atmosfera d'oro, discende dall'alto e con un suo cenno spezza le catene che stringevano il bellissimo corpo della santa agli strumenti della tortura. Anche qui all'elemento realistico della zona inferiore

(Museo del Lussemburgo). J. F. RAFFAËLLI: CASETTE IN RIVA ALL'ACQUA. (Fot. Crévaux).

del dipinto, che trova la sua manifestazione saliente nel costume della martire e nei tre turchi fuggenti nel fondo, fa riscontro in alto l'elemento soprannaturale. Ma, mentre in Tintoretto l'accordo è pienamente raggiunto appunto in virtù delle risorse che poteva offrire ad un pittore del Cinquecento il costume contemporaneo, nel quadro di Ettore Tito l'intervento dell'elemento fantastico rende più stridente il contrasto di quella folla così poco decorativa.

Al grande quadro commemorativo, nobile sforzo di un ingegno superiore, preferisco pertanto gli spettacoli del mare e del cielo e le feste naturali del colore nelle quali il Tito infonde un riflesso della luce, degli orizzonti, della stessa atmosfera dove quelle opere sono nate, le *Rive del Brenta* in cui nel tramonto autunnale le foglie splendono come fiamme e l'intima e serena voce della solitudine dilegua come una musica lontana, la *Donna al bagno* che ha la sensualità di un'antica Leda, i quadri di soggetto veneziano nei quali la gran luce, che dalle fondamenta si concentra fra le case dei canali e nella quiete dei piccoli campi silenziosi, accende le sue visioni fulgide e multiformi e sembra alimentare il suo entusiasmo fecondo di tristezza e di gloria.

* * *

Ad eccezione delle mostre individuali di Ivan Mestrovic, di Hermen Anglada Camarasa, di Frank Brangwyn, di Axel Gallen-Kallela, della sala dedicata ai ventagli di Mary Davis di valore estetico assai incostante, ma che in ogni modo ci offrono esemplari veramente deliziosi e che ebbero l'onore di essere accolti nel South-Kensington, della sala spagnuola, della sala norvegese che mi sembra quest'anno notevolmente inferiore alle sue tradizioni e della esposizione collettiva organizzata dagli artisti polacchi per mezzo dell'Associazione *Sztuka* di Cracovia, la pittura straniera è raccolta nei sette padiglioni, ai quali si annunzia che altri due se ne aggiungeranno nella mostra ventura.

Questa forma di autonomia nazionale è utile, perchè incoraggia i valori e i caratteri storici dell'evoluzione artistica e, permettendo in uno sguardo sintetico il confronto fra le tendenze diverse, riesce di proficuo ammaestramento. Nè bisogna spaventarsi troppo, se qualche volta l'iniziativa di queste mostre nazionali favorisce il trionfo dell'arte ufficiale o di qualche consorteria locale. Vuol dire che l'errore e il pericolo non sono nel metodo, ma nella sua applicazione, la quale, se guidata da spiriti veramente superiori e disinteressati, è capace di dare i migliori risultati, contemperando in una visione unica le forze varie onde si arricchisce la vita intellettuale di un popolo. Ce ne dà quest'anno un esempio nobilissimo il padiglione del Belgio, per la pittura superiore di gran lunga

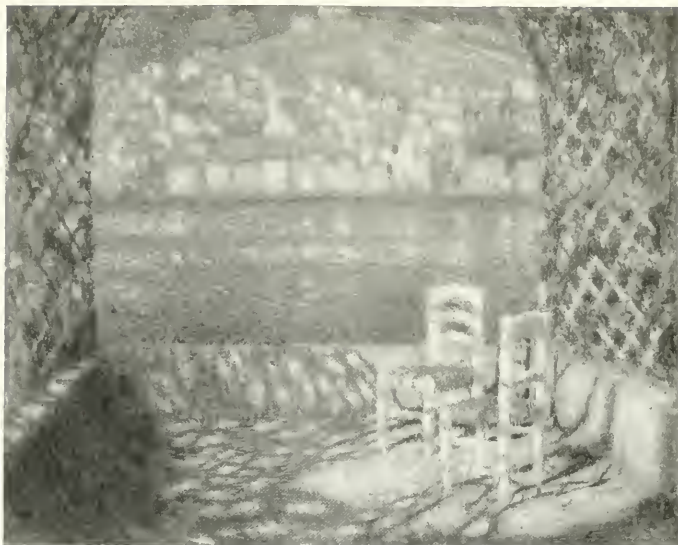
a tutti gli altri, dove, vicino alla corretta eleganza di Théo van Rysselberghe e all'arte di Eugène Laermans, la quale rinnova con intenti sociali le forme tradizionali che risalgono a Breughel il vecchio, è possibile vedere i quadri di eccezione di James Ensor e le modernissime sculture di Marnix d'Haveloose.

Una novità della undecima biennale veneziana è costituita dal padiglione della Russia che, mentre la Secessione romana accoglieva gli artisti del *Myr iskustwo* di Mosca, per la prima volta ha voluto esporre a Venezia in una sede propria. Quanti ricordano che, fino a pochissimi anni or sono, per i Russi non esisteva altro centro artistico all'infuori di Parigi, saluteranno con profonda simpatia questa cordiale tendenza verso l'Italia della nobile nazione che nel 1911 seppe costituire in Roma uno dei padiglioni più originali ed interessanti e che quest'anno a Venezia, nel caratteristico edificio eseguito dall'architetto Alexei Schoussev sul tipo delle costruzioni religiose russe del diciottesimo secolo e ornato con mobili nazionali del Piañowschy e del Lipatow, ha dato modo alla Granduchessa Wladimir, sempre alla testa di tutte le iniziative artistiche del suo paese, di organizzare con grande larghezza di criteri una bella e singolare raccolta di opere d'arte.

Senza dubbio coloro i quali rammentano come la Russia nella storia appunto delle esposizioni veneziane abbia segnato due date indimenticabili col *Duello* del Repine (1899) e col *Riso* del Maliavine (1901), il cui successo non fu soltanto di curiosità, osserveranno che la mostra di quest'anno risente un poco della fretta con la quale è stata in poco più di un mese preparata e non rende una idea adeguata dell'alta importanza che nel movimento artistico attuale ha la pittura russa. Ma se l'angustia del tempo e le necessità dell'ultima ora hanno consigliato di rivolgersi a musei e a gallerie pubbliche e private per trarne opere non più freschissime, ognuno ammirerà la liberalità di uno spirito che, vicino ai ritratti ufficiali di Boris Kustodiew, al verismo ormai antiquato di Wladimir Makowski, campione, insieme col fratello Costantino, di quella convenzionale pittura, di origine accademica e di superficiale piacevolezza, a cui per lunghi anni ha sorriso il favore del pubblico russo, alle accademiche visioni decorative di Eugenia Matechewskaya, ad opere, insomma, non sempre volgari, ma di scarso interesse internazionale, può collocare le inebrianti figurazioni di Lew Bakst.

Intonato ad un rigido conservatorismo è anche il padiglione della Germania, alla cui organizzazione ha presieduto quest'anno quella *Allgemeine Deutsche Kunst-Genossenschaft* di Berlino che nel movimento dell'arte tedesca contemporanea rappresenta la tendenza tradizionalista. Ma avrebbe torto chi, generalizzando troppo, volesse ricercare in questo fatto la causa dello scarso interesse che offre la raccolta di quadri e di sculture attualmente esposta a Venezia, perchè non è ancora spento il lieto ricordo — in coloro che le hanno vedute — di alcune delle mostre annualmente ordinate in Berlino dalla ortodossa società, in opposizione a quelle aperte contemporaneamente sotto il patronato della *Secession*, alle quali, come a Monaco, partecipano i più vivaci elementi di avanguardia.

La fortuna del padiglione germanico avrebbe potuto essere sollevata dalla iniziativa dei suoi organizzatori, che, forse consapevoli della pesante stanchezza di quelle centotrentasette opere, hanno cercato di aumentarne l'interesse dando all'esposizione un valore, se non precisamente storico, almeno di rievocazione dell'attività retrospettiva della *Deutsche Kunst-Genossenschaft*. Ma, a parte l'importanza dei dipinti scelti a questo scopo, troppo inferiori alla fama degli artisti e all'importanza delle tendenze che dovrebbero rappresentare, è evidente che una mostra retrospettiva, per meritare questo nome e per corrispondere ai suoi fini, deve rispecchiare un disegno organicamente logico e metodicamente preordinato e non può trarre il suo carattere da poche opere designate per effetto di circostanze del tutto occasionali. Ecco perchè i notissimi *Angeli* di Hans Thoma, il *Contadino* di Eduard von Gebhard, il delizioso *Studio di modella* di Franz von Defregger, che esce dalle sue consuete scenette di costumi contadineschi, il *Ritratto di ragazza* del Kaulbach, succoso, ma superficiale nella facilità della sua pennellata, la *Sera nel parco* di Ludwig Dettmann, come al solito un po' dura ma incisiva ed efficacissima, il *Circolo dei fumatori* di Claus Meyer, così sereno in quella sua abile rievocazione di intimità fiamminga, queste e poche altre opere, mentre non bastano a rispecchiare il valore di un momento che nella storia dell'arte dell'ultimo trentennio è di alta importanza, così isolate appariscono del tutto secondarie rispetto alla rinomanza dei loro autori, remote dal nostro modo di sentire, prive di ogni interesse di pensiero.

Per tuttavia non mancano nel padiglione germanico opere d'arte d'indiscutibile pregio. Il *Porcaio* dello Schiestl nella sua rude potenza di primitivo può riuscire più o meno gradito, ma è senza dubbio espressione di un temperamento artistico notevole; il frammento del *Purgatorio* di Hans Adolf Bühler, con quei suoi contadini disegnati con dura energia teutonica è veramente una larga visione decorativa la quale assai bene rappresenta fra noi il giovane pittore che nel suo paese ha raggiunta una invidiabile notorietà con gli affreschi della Università di Friburgo ispirati ad una rievocazione tutta moderna del mito di Prometeo; i gustosi paesaggi di Otto Ackermann, di August Brandis, di Franz Sturtzkopf, di Fritz von Wille, di Friedrich Kallmorgen e di Hermann Pohle, la *Deposizione dalla Croce* del Firle e più la *Leda* di Hugo Vogel, che, per quanto indichino una decadenza nei loro autori, si guardano sempre con profondo compiacimento, i ritratti di Rudolf Schulte, di Hans Looschen e di Walter Steinhausen, questi e pochi altri ancora sono dipinti che,

HENRI LE SIDANER: IL PERGOLATO.

considerati ad uno ad uno, sottratti ad una promiscuità troppo spesso umiliante, sarebbero ben degni di rappresentare l'arte del loro paese in qualunque esposizione.

Anche i padiglioni dell'Olanda e dell'Inghilterra documentano un periodo di stasi e hanno chiamato a raccolta i nomi più venerati dell' areopago artistico nazionale per affidar loro l'onore della rappresentanza rispettiva. Ma il più delle volte si tratta di firme e non di opere d'arte, come nella sezione olandese avviene per Mesdag, per Israëls, per Blommers, e come accade per Sargent e per East nel padiglione inglese, dove pure si ammirano una elegantissima *Amazzone* bianca del Lavery, un magnifico ritratto di James Shannon, una ricca, solida e malinconica veduta londinese di Horace Livens, bei fiori della signora Gloag e del Ranken e un chiaro pannello decorativo del Moira, equilibratissimo nella composizione e pieno di grazia nella simmetrica stilizzazione di sapore preraffaellita. Del resto questo di Gerald Moira non è l'unico dipinto nel quale i ricordi del preraffaellismo inglese si mostrino ancora vivacemente presenti, perchè in una compostezza ancora più determinata li rivediamo nelle *Donne recantisi al sepolcro* di R. Anning Bell e, associati all'influenza di Puvis de Chavannes, nelle deliziose tempere di Frederic Cayley Robinson, timido nel colorito, artificioso qualche volta nella composizione, ma di una precisione di disegno, di una intimità sentimentale, di un candore spirituale che aumentano smisuratamente l'efficacia evocativa delle sue piccole tele e che trovano la più alta e nobile espressione nell'*Addio* rivolto alla povera casa abbandonata da una famiglia di pescatori che attraversa il lago in barca.

Se tanto potente è il fascino della tradizione nell'arte inglese, che rinnova nei ritratti le aristocratiche eleganze dei pittori del Settecento e che spesso nella pittura di paese non sa sottrarsi alle influenze del Constable, come anche a Venezia si vede nel *Mulino a Ceres*, di David Muirhead, all'infuori dei bellissimi e caratteristici prodotti dell'arte decorativa, si cercherebbe invano il segno di una profonda omogeneità storica e di una decisa fisonomia etnica nel padiglione dell'Ungheria.

Cinquant'anni di mirabile evoluzione, di sforzi tenaci, di tentativi ammirevoli, se hanno trasformata e rinnovata l'anima magiara, non hanno data ancora unità di tipo personale all'arte ungherese. Questo popolo di poeti, nella musica e nelle arti figurative, sembra esaurire la sua genialità nella molteplice e spontanea ricchezza delle forme popolari, pronto a pagare ancor oggi il suo tributo di vassallaggio artistico a Monaco, a Berlino e a Parigi, come nei secoli lontani lo

aveva pagato alle influenze italiane, prevalenti alla corte di Mattia Corvino, e a quelle tedesche, ben manifeste nell'architettura dei più celebri monumenti ungheresi (cattedrale di Kassa, palazzo municipale di Hajag ecc.) e nelle varie scuole pittoriche dell'Ungheria settentrionale e della Transilvania.

Dopo il compromesso del 1867 con l'Austria, quando il paese, liberato da un regime di oppressione, potè finalmente respirare, esso rivolse tutti i suoi sforzi, tutta la sua capacità di lavoro alla restaurazione economica. Tale condizione non era propizia allo svolgimento delle idee artistiche, che sono sempre il prodotto di una intensa cultura dello spirito. Mancava quell'atmosfera d'intimità che è indispensabile tanto all'opera d'arte per fiorire quanto al pubblico per compiacersene, e gli artisti ungheresi emigrarono all'estero in cerca di commissioni e di gloria: il Munkacsy e Ladislao de Paàl si recarono a Parigi, Alessandro Lietzenmayer, Alessandro Wagner e Paolo Böhm a Monaco, Giuseppe Böhm a Londra, Vittorio Tilgner a Vienna.

Verso il 1890 la ottenuta restaurazione economica provocò un nuovo aggruppamento della società ungherese e un nuovo orientamento di idee; il pubblico cominciò a interessarsi all'arte e, attorno all'Horovitz, un gruppo di giovani cercarono di dare alle loro opere una impronta di originalità nazionale assai spiccata.

Sorsero così con Geza Meszöly i rappresentatori della sconfinata tristezza del lago Balaton, con Alessandro Bihari gl'interpreti dell'anima popolare, con la scuola di Nagybánya i cantori che innalzano il loro inno devoto alla terra feconda, dissimili nella varietà della forma, ma profondamente concordi nell'amore appassionato del solco, del campo, della zolla materna.

Il tentativo era nobile, ma disgraziatamente non è riuscito che a mezzo. Proprio oggi uno dei più fervidi rappresentanti di quella scuola di Nagybánya che era sorta con un programma di nazionalismo artistico, Bela Iványi, ci apparisce completamente attratto nell'orbita di Parigi, pronto ad avvicendare, nei quattordici quadri esposti a Venezia, le influenze di Cézanne coi bamboleggiamenti artificiosi di Henry Rousseau e con l'ingenuità letteraria di Maurice Denis. Del resto la tendenza ad imitare tutte le più illogiche e facili audacie del post-impressionismo francese, ancora più che nell'Iványi trionfa nei quindici dipinti di Stefano Csók, che ha rinunziato alle sue virtuosità di tavolozza ed ai suoi nudi sensuali, e trova la sua espressione più saliente in quella ridicola *Primavera* in cui è tutto il senso caricaturale di certe note figurazioni del Matisse.

Più fedele ai principii del gruppo di Nagybánya, cui pure appartiene, si conserva Carlo Ferenczy, innamorato dei problemi della luce, ai quali cerca soluzioni non sempre fortunate. Nella sua *Pietà* l'influenza del Munkacsy traspare evidente attraverso la tecnica moderna, ma è notevole osservare come sia mutato il fondamento emotivo dal quale il grande pittore ungherese traeva i suoi effetti scenografici.

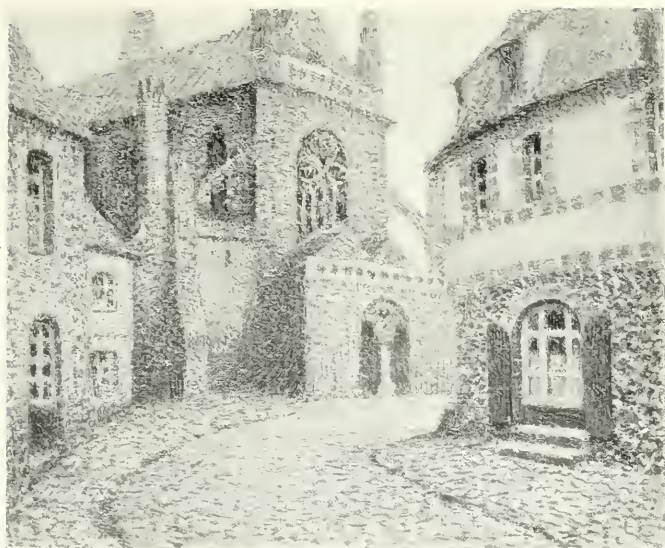
Anche Isacco Perlmutter è un sottile indagatore del gioco variato e vibrante della luce solare che fa risaltare la virtuosità del suo disegno e che aumenta la crudezza di certi rossi in cui è la nota violenta e quasi barbarica dominante nella colorazione di molti costumi ungheresi. Con minore frequenza, ma con altrettanta vivacità, ritroveremo queste note nelle nature morte del Csók, nella *Colazione* e nel *Divertimento* dello Iványi, e in parecchi dei quadri di Aladár Edvi-Illés, unica voce in quella discorde adunazione di tendenze diverse che costituisce il padiglione ungherese.

Non voglio chiudere questa rassegna della rappresentanza della pittura magiara alla mostra di Venezia senza ricordare le macabre visioni di Edmondo Kacziany, in cui il fascino del fantastico motivo della Morte rimane al suo stadio di romanticismo letterario, e i bellissimi interni di Adolfo Fényes, il più pittore di tutti gli espositori ungheresi, di una grande abilità nel rendere l'aria che circola negli ambienti chiusi, la vivacità dei fiori e la iridescente fragilità della materia vitrea nelle eleganti *Figurine di porcellana*.

Non soltanto per ragioni di vicinanza geografica, ma sopratutto per considerazioni di affinità artistica, determinate dalla frequente tendenza alle puerili esercitazioni del post-impressionismo, dopo la mostra dei pittori ungheresi conviene far cenno della sala polacca, dove sono sopra tutto notevoli due armoniosi ritratti della De Boznanska, alcune impressioni di paese di Joseph Mehoffer e una vivacissima *Festa rutena* di Teodor Axentowicz. Peccato che nessuno dei pittori polacchi e ungheresi sappia sentire e rendere tutta la profonda poesia delle montagne della Tátra, di cui abbiamo a Venezia una inespressiva rappresentazione in un quadro del Filipkiewicz!

La pittura dell'estremo nord d'Europa non ci riserva quest'anno grandi sorprese. Assente qualsiasi rappresentanza collettiva della Svezia, la mostra della Norvegia ordinata da Halfdan Ström, vuol rispecchiare le tendenze più audacemente progressive dell'arte locale. Ma anche qui la fonte è quella francese, ed è sempre la solita accademia Cézanniana che fa capolino attraverso le inconcludenti puerilità di questo nuovissimo atteggiamento dello Ström, di Arne Kavli e di Thorolf Homboe, che, fra tante vuote e incoerenti artificiosità, ha un finissimo *Tramonto*.

A questo carattere generale della sala norvegese contrastano le cinque tele di Christian Krohg; migliore fra tutte, per quanto nella sua pesantezza apparisca inferiore alla rinomanza del pittore, la *Lotta per la vita*.

Come una incognita, irta di mille punti interrogativi per tutti, si presentava il pittore finlandese Axel Gallen-Kallela. Dico per tutti, comprenden-

HENRI LE SIDANER: LA CHIESA.

dovi anche quanti ne avevano veduta a Parigi la mostra individuale nella esposizione del 1900, perchè fin d'allora egli ci aveva abituati, più che ad una straordinaria versatilità, ad un assoluto ibridismo di stile e ad un vero e proprio sdoppiamento spirituale.

La medesima irrequietezza, le stesse incertezze di una natura in continua ricerca sono le note dominanti nelle cinquantanove opere riunite a Venezia. E i contrasti non sono soltanto esteriori, perchè toccano la tecnica e il contenuto dell'opera d'arte, vanno dal naturalismo del primo periodo dell'attività del Gallen-Kallela, che chiedeva ispirazioni alla faticosa vita dei contadini finnici, al simbolismo che lo sedusse più tardi; dal magnifico *Bambino nudo sulla spiaggia del mare*, alle violente impressioni di vita tropicale; dal fine, arioso *Ritratto di madre col bambino*, alle dure e sorde visioni delle sue nordiche nevi; dalla incisiva tela della *Vecchia col micio*, dipinta nel 1885, alla stilizzazione decorativa degli episodi più salienti della popolare epopea finnica, il *Kalèvala*.

E, fra tante e così opposte tendenze, che nel quadro delle *Bagnanti* toccano persino le folleggianti audacie degli avveniristi francesi, è di volta in volta un profondo ribollire degli istinti profondi e delle forze vergini del popolo o un apparire d'influenze orientali, un desiderio d'imitare l'arte barbarica dei paesi selvaggi di cui rievoca l'aspetto e la vita o un subitaneo bisogno di compostezza classica.

Tale, nella sua multanimità proteiforme, ci appare questo bizzarro spirito incontentabile, di cui l'esposizione di Venezia non rivela forse tutto il valore, perchè nella sua disordinata attività noi non sentiamo tanto il richiamo tormentoso di un ideale inappagato, quanto le abitudini di un nobile dilettantismo.

* * *

Dopo la prova poco felice fatta nel 1911 a Roma con quella esposizione ispirata ai tanti principii dell'uguaglianza di classe, che permisero ai Detaille, agli Agache, ai Rochegrosse, ai Weerts, a qualunque autore, insomma, di vignette, di vuote scene mondane e di nudi artificiosi e manierati che ricompaiono, sempre ugualmente insignificanti, in tutti i *Salons*, di essere trattati alla pari di Lucien Simon, di Charles Cottet e di Albert Bartholomé, la Francia è tornata ancora una volta al sano criterio di dare al proprio padiglione un ordinamento organico, presentandoci pochi gruppi di opere, scelte con grande cura fra quelle dei suoi artisti più significativi. Se pertanto nell'ultima

biennale la mostra francese trionfava con Gaston La Touche, con René Ménard, con J. E. Blanche e con Lucien Simon, quest'anno essa compie una nobile affermazione con le esposizioni individuali dello scultore Emile Antoine Bourdelle e dei pittori Paul Albert Besnard, Jean François Raffaëlli ed Henri Le Sidaner.

Ogni espressione dell'ingegno multiforme del Besnard ha la virtù di suscitare ammirazioni e discussioni feconde. Ne abbiamo un esempio nella raccolta dei quindici quadri da lui dipinti sui ricordi e sugli appunti di un viaggio compiuto in India. Allorchè nel 1912 queste medesime opere furono esposte a Parigi nella galleria Georges Petit, sollevarono un entusiasmo senza limiti. Rivisti a Venezia, a due anni di distanza, essi più che altro stupiscono per quella facilità con la quale un artista non più giovane, giunto al culmine della sua maturità e della fama, al contatto di un tema nuovo riesce a rinnovarsi nell'ispirazione e nella tecnica senza tradire la propria originalità, ma congiungendo la nostalgia delle vecchie cose con la simpatia per le sensazioni esotiche, lo spirito della tradizione con la libertà spregiudicata dell'anima contemporanea. Ma, se consideriamo questi quadri ad uno ad uno, per il loro intrinseco valore spirituale e pittorico, ci accorgiamo facilmente che Albert Besnard rimane sempre il grande autore del *Portrait de famille* e della *Réjane*, di *Féerie intime* e dei *Cavalli tormentati dalle mosche*, della *Sirena* e degli affreschi della *Scuola di farmacia*, di *Autunno* e della *Vita rinascente dalla morte*.

Non parlo neppure dei fogli d'album allineati sotto vetro, appunti dove egli, viaggiando, notava le sue idee di pittore a tratti di penna, modesti documenti intimi che hanno un grande valore per l'autore, ma che non assumono importanza per il pubblico se non in quei casi rarissimi nei quali un artista di genio giunga a rendere in pochi tratti l'*intensità*, la *necessità* anzi della vita, non espressa, ma direi quasi concentrata nel segno supremo dello stile. Ma negli stessi quadri non so vedere molto più di semplici impressioni, assai sommarie, nelle quali tutta la raffinata sapienza, tutte le magnifiche qualità del Besnard si mostrano allo stato embrionale e sembrano attendere il loro svolgimento, la loro manifestazione completa in un'opera futura: presentimento di un grande quadro, ma non ancora sintesi risolutiva; genialità in potenza, ma non peranco attuata.

Certo sono qui la malìa della tavolozza, la virtù della luce, il sentimento poetico, la ricerca sottile del carattere e dell'ambiente, la vivacità pittoresca dell'insigne artista francese, ma la larghezza decorativa non si concreta nella profonda e sintetica unità delle pitture eseguite dal Besnard per l'ospedale Cazin-Perrochaud di Berck e per la sala di Chimica nella Sorbona, la immediatezza della visione non appare elaborata dalla riflessione, le ardite ricerche cromatiche non si armonizzano sempre integrandosi nella verità della luce, la realtà non si nobilita costantemente nella genialità del segno, l'austera semplicità delle figure non si riassume in pochi tratti mirabili e rivelatori come quelli nei quali altra volta il pittore espresse la vita artificiale, vibrante e alteratrice del palcoscenico, o la gioia languida della *Convalescenza* che ci affascina con la dolcezza di una seconda puerizia, quando l'anima si rinnova dinanzi alla perpetua giovinezza delle cose che non ha confine e le più umili forme della bellezza ci dicono sempre nuove parole, ci rivelano ogni giorno qualche inattesa meraviglia.

Nulla di nuovo ci dice la piccola mostra di Jean François Raffaëlli, anzi le sue impressioni di Venezia, se hanno tutta la briosa facilità del segno e la simpatica spontaneità illustrativa delle visioni di vita parigina alle quali l'artista deve il suo successo, non ne possiedono l'efficacia di evocazione e il profondo carattere, ottenuto con pochi tratti in nero rialzati da rare note di colore. Di una grande finezza di toni, per quanto l'acuta osservazione dei particolari tolga talvolta vigoria all'espressione e al carattere, i tre ritratti femminili.

La massima attrattiva della pittura francese, anzi una delle attrattive maggiori di tutta l'attuale esposizione veneziana, è costituita, pertanto, dalla piccola mostra individuale di Henri Le Sidaner.

Nelle quindici tele, la cui grazia amabilmente suggestiva contrasta con la smagliante e fastosa esteriorità delle visioni orientali del Besnard, l'artista ha figurati i soggetti più vari e apparentemente meno significativi: studi di cielo sopra una campagna di una uniformità desolante, o sopra un mare verdastro, un canale deserto, un boulevard percorso dal confuso via vai della folla che si affretta sotto la pioggia, una chiesetta silenziosa nella pallida luce lunare. Del resto il soggetto che importa? Come uno dei più bei quadri di Marius de Maria è quello delle tavole da osteria, appartenente alla Galleria nazionale di arte moderna in Roma, così l'opera più espressiva e completa del Le Sidaner, fra quelle esposte a Venezia, non rappresenta che due sedie bianche sotto un pergolato, nella serenità del plenilunio. Un soggetto non è mai nobile o umile, importante o futile, commovente o insignificante per se stesso, ma in quanto riflette l'anima dell'artista. Tutti noi siamo abituati a guardare i fiori e le stelle e a sentire il suono delle campane e l'ampia polifonia del vento, come a vedere intorno a noi i misteri dell'amore invincibile e della morte purificatrice; ma pochissimi si domandano che cosa sono i fiori e quasi nessuno si accorge di respirare nell'atmosfera del meraviglioso. L'abitudine, questo grandissimo fra i tessitori, come dice Tommaso Carlyle, il quale copre tutti gli spiriti dell'universo col vestito d'apparenza tessuto da lei, turba e offusca la nostra visione. Soltanto l'arte ha la forza che ci rende possibile di lacerare in certi istanti il velo che ci avvolge, perchè solo l'artista e il poeta, contemplando le forme sempre vedute, hanno la virtù di sentir rimanere in loro il dono dello stupore e di veder

FRANK BRANGWYN : LA PESCATRICE. (Fot. Laib).

apparire il mondo come uno spettacolo perpetuamente nuovo.

Il valore e il significato dei soggetti a prima vista poco interessanti che ama scegliere Henri Le Sidaner è tutto qui, in questa facoltà di trasformare le cose più comuni in apparizioni nuove e inattese per merito di quell'ansietà curiosa che è il carattere essenziale delle anime poetiche.

Pittore intimo, egli ama la natura esclusivamente per la commozione della quale essa arricchisce la sua coscienza, perciò la sua arte ci offre l'esempio di una trasposizione poetica assoluta, segna il preciso punto di contatto fra la pittura e la poesia e, per conseguenza, fra la pittura e la musica.

Chi vorrà studiare compiutamente l'opera di Henri Le Sidaner dovrà fare gran conto di questo suo carattere musicale. Certo nessuno meglio di lui sembra giustificare la felice intuizione del Pater che tutte le arti aspirano a raggiungere la condizione di musica, o, come meglio potrebbe dirsi, che ogni arte tende a rintracciare la sua musicalità originaria. Ma questo profondo senso musicale nel Le Sidaner non è solo esteriore. Esso non consiste tanto nelle deliziose armonie rosa, verdi, bluastre e dorate, nelle sfumature in sordina che danno a tutti i suoi quadri un fascino di dolcezza famigliare, nella grazia raffinata delle infinite vibrazioni, nelle morbidezze eleganti, nelle penombre piene di mistero, nella vicenda delle calde tonalità che si spengono a un tratto in un pallore soave, ma sta più tosto nella poesia penetrante che l'artista riesce a infondere nell'opera sua e che canta con note di intensa e tenera tristezza. Ricordate il sogno che, dopo una lunga esaltazione musicale, ispirò al Duprè la posa della sua *Pietà*? Avete presente l'osservazione meravigliosa dello Schiller, riportata da Federico Nietzsche nel suo *Die Geburt der Tragödie*?: « La percezione in me da prima è senza oggetto chiaro e definito; questo si forma più tardi. *Uno stato d'animo musicale lo precede e genera in me l'idea poetica* ». Altrettanto avviene in Henri Le Sidaner; è la stessa visione che determina in lui uno stato d'animo musicale. Perciò hanno torto coloro i quali attribuiscono la blanda e avvincente suggestione dei suoi quadri unicamente al magistero e alla originalità della tecnica. Certo quella specie di puntinismo così caratteristico e personale, lontano da ogni rigido dogmatismo scientifico, conferisce mirabilmente all'effetto che l'artista si propone di ottenere; esso è come una perfetta armonizzazione che concilia tutte le assonanze e tutte le dissonanze con una giustezza infallibile. Ma al di sopra di questa estrinseca virtù espressiva che fece paragonare il Le Sidaner a Claude Debussy, perchè,

come dice il Mauclair, la sua arte si svolge sulle armonie successive di uno stesso colore e non sui contrasti dei colori diversi, c'è l'idea poetica che precede la sua rivelazione musicale, c'è lo stato contemplativo preesistente alla percezione pittorica. E quando, come nella *Pergola* e nel *Boulevard*, il lavoro artistico sia riuscito a trionfare della resistenza che la materia gli oppone, la tecnica si identifica con quell'idea poetica e con quello stato contemplativo, essa è tutta la stessa opera d'arte, in cui l'originario spunto musicale riappare come un ricordo di pace.

* * *

Oltre i tre pittori le cui opere sono raccolte nel padiglione speciale, altri quadri di artisti francesi sono sparsi qua e là nelle varie sale internazionali dell'esposizione. Fra essi, dopo aver fatto cenno del tragico *Cristo flagellato* del Desvallières e di uno dei soliti quadri di ballerine del Flandrin, ricorderò le tele in cui Maurice Denis ci offre tre buoni esemplari di quella sua arte che si ricollega ad un tempo a Puvis de Chavannes ed ai Quattrocentisti italiani, alle scuole letterarie dominate dal simbolismo ed a quel gruppo di musicisti che qualche decennio addietro si andò formando intorno allo Chausson e a Vincent d'Indy.

Pittore di rara eleganza e delicatezza, il Denis si sforza nelle sue opere di tornare un uomo semplice per riuscire un poeta più profondo e più puro, e mentre sembra che si avvicini ai suoi soggetti con lo spirito sovraccarico di ricordi, riesce poi ad abbandonarsi alla loro esecuzione con cuore infantile.

Senza presumere di discutere qui il valore artistico assoluto e il significato di questo sforzo, che nel tempo nostro è molto meno anacronistico di quello che sembri, mi contenterò di ripetere col Puvis de Chavannes che « pour toutes les idées claires il existe une pensée plastique qui les traduit ».

ARDUINO COLASANTI.

FRANK BRANGWYN: FUNERALE VENEZIANO. (Fot. Laib).

L'ESPOSIZIONE MONDIALE DEL LIBRO A LIPSIA.

II.

LA PARTECIPAZIONE ITALIANA.

OI che l'enorme e multiforme concorso della Germania rende impossibile il confronto tra la sezione tedesca e le varie sezioni internazionali tanto diverse, non si può certamente osare un rapporto tra la sezione germanica e la sezione italiana.

Dev'essere consentito, invece, il paragone tra la mostra italiana e gli altri padiglioni nazionali, della Francia, dell'Inghilterra, della Russia, dell'Austria.

Non per quella smania dei confronti che, molto comodamente, si usa definire « antipatica » : ma perchè è certo che nelle virtù e nei difetti altrui ci è dato constatare meriti che non possiamo vantare, errori che sappiamo evitare.

Non si dica, dunque, solamente, che se si dovesse stabilire una graduatoria, escludendo la Germania ch'è in condizioni speciali, essa risulterebbe in quest'ordine : Austria, Inghilterra, Italia, Francia, Russia, segnando un ben preciso distacco tra le prime due nazioni e le ultime tre ; ma si consideri a quali motivi l'Inghilterra e l'Austria debbono la loro assoluta superiorità, e si pensi a quel che l'Italia avrebbe potuto mostrare come propria caratteristica.

Si avrà, infine, un concetto esatto delle poche cose ottime che son degne del nostro nome e delle deficienze, delle dimenticanze, degli errori notevoli che ci fanno comparire in una veste inferiore a quella che potevamo mostrare in così solenne, in così spirituale, in così civile concorso.

LIPSIA: ESPOSIZIONE DEL LIBRO — LA FACCIATA DEL PADIGLIONE ITALIANO. (Arch. G. P. Boni).

PADIGLIONE ITALIANO — LA PARTE POSTERIORE.

Il nostro paese non fu e non è certo all'avanguardia nell'arte della stampa: ma, se non può stabilire precedenze, può additare la schiera sebbene non numerosa, preclara, degli stampatori che diedero forse i più nitidi caratteri e le più aristocratiche composizioni.

In considerazione appunto della limitata e tarda importanza che l'arte della stampa aveva assunto nel nostro paese, la partecipazione italiana all'esposizione di Lipsia fu posta in dubbio per qualche tempo.

Ma chi volle poi rammentare, giustamente, quanto sarebbe stata indegna l'assenza della nostra bandiera là dove s'esponevano i mezzi della coltura, argomentò non solamente che l'Italia aveva scritto aurei nomi tra gli artefici e i cultori del libro: argomentò sopra tutto ed anzi tutto che l'Italia aveva nel mondo appunto della coltura un secolare prestigio e si fregiava d'una civiltà millenaria e aveva documenti di universale dominio.

E, a Lipsia, il nome italiano, per quel che a me pare, doveva degnamente rappresentare non soltanto l'ottimo passato ed il presente mediocre dell'arte della stampa in Italia, ma doveva anche figurare in modo degno della orgogliosa sovranità nostra nel pensiero e nell'arte.

Per questa considerazione, la mostra italiana doveva aver caratteri di grandiosità, esser vasta e varia ed intellettualmente distinta.

Al massimo sforzo nelle manifestazioni editoriali, nella parte tecnica industriale, che doveva necessariamente riuscire modesta, si poteva aggiungere il massimo sforzo per affermare la nostra supremazia ideale e colturale, sia classica, sia moderna.

Ma i criteri generali dell'esposizione mondiale eran diversi, e, forse, contrastavano la possibilità di una manifestazione così intesa.

D'altra parte, sarebbe stato necessario il costrurre un edificio ben più ampio assolutamente originale, capace di molte e di vaste sale, ove le varie opere potessero esser mostrate nei particolari, ordinate secondo criteri ideali, in collezioni classiche e moderne, scientifiche e letterarie, artistiche e didattiche.

Per far questo sarebbe occorso un ben maggior contributo finanziario del governo, un disinteressato zelo ch'era difficile pretendere dagli editori tutti, un ardore patriottico capace d'imporre sacrifici per un bel gesto di nobiltà purissima.

Troppe cose, dunque, eran necessarie che è troppo difficile l'ottenere.

Gli ordinatori della mostra italiana han dovuto lottare così accanitamente a vincer gli ostacoli opposti da una dura necessità, da limitazioni insuperabili.

L'incertezza sull'esito, sul concorso delle case editoriali ha imposto un procedimento graduale che doveva riuscire a discapito dell'armonia, la insufficienza dello spazio ha impedito di porre in chiaro molti volumi pregevoli, l'assenza di alcuni editori invano sollecitati ha fatto mancar nomi alti nella fama.

Quel che si è cercato di fare, con l'interessamento appassionato, con l'impegno più devoto del commendatore Giovanni Silvestri, non potè riuscire a superare difficoltà materiali, poichè non era possibile il mutare alcune condizioni sfavorevoli che dovevano fatalmente pregiudicare, in parte, il valore della partecipazione italiana.

Così, il padiglione inglese ed il russo ci appaiono ben diversamente originali; così, la Francia e l'Austria ci precedono anche per l'ampiezza, poichè, se son semplici, hanno almeno una apparente grandiosità.

La soglia del padiglione italiano è, tuttavia, soffice di tappeti e la guardano due custodi in divisa grigia, gallonati e dorati, signorilmente.

Questa eleganza è ragione di compiacimento. I legni lucidi e i vetri tersi, i tappeti soffici e i cordoni di velluto fanno della sezione nostra, all'interno, un ambiente signorile, occupato da una mostra aristocratica.

Gli scaffali, le vetrine, i libri in ordine perfetto sono una visione composta, quasi compunta, austera e linda: qualcosa come una biblioteca femminile.

Tuttavia queste sale polite sono così spoglie d'ogni arte, così aride, così monotone con le loro vetrine uguali, con le scarse e insignificanti decorazioni uguali, con la sempre uguale disposizione.

Le sale austriache, che pur sono nitide come uno specchio, sono anche più spaziose e più varie: e a renderle caratteristiche, a dar loro un'impronta particolare, a dimostrare almeno che s'è tentato di esprimer un gusto d'arte, uno stile, bastano le decorazioni in giallo o bianco e nero, otticamente insopportabili, ma bizzarre e attraenti.

E il padiglione inglese, per la sua stessa struttura, non ha sale l'una dall'altra molto differenti, così come i locali del padiglione russo, su due piani?

Se alcune sale, la preparazione delle quali fu vigilata dagli espositori stessi, non formassero l'unica parte originale della mostra italiana e non ottenessero vivo successo di pubblico e di stima, a che si ridurrebbe l'interesse per la nostra partecipazione?

La cronaca serena non fa ipotesi e non improvvisa risposte, limitandosi ad una serie di constatazioni, con l'aperta sincerità che l'importanza dell'argomento consiglia, che è obbligo imprescindibile ogni qualvolta si tratti del nome italiano di fronte agli stranieri.

Da troppo, in Italia, si organizzano senza un'adeguata coscienza generale, senza un criterio severo, queste manifestazioni dell'idea e dell'attività nazionale.

E' tempo che si muti, che nel governo e negli organizzatori e nei concorrenti s'accresca il senso della responsabilità nazionale, se da queste pacifiche prove la nostra bandiera deve uscir vittoriosa.

* * *

Il materiale esposto nelle sale italiane non è scarso, per quantità: è composto, nella maggior parte, di libri d'antica o modernissima edizione, poichè è abbastanza diffusa la parte storica ed abbonda la partecipazione degli editori.

Ben poco è dedicato, invece, alla tecnica ripro

PADIGLIONE ITALIANO — IL LATO DESTRO.

duttiva, poco all'industria della carta, nulla al giornalismo: anche ai padiglioni della Donna, delle Belle Arti Grafiche e della Stenografia concorrono gruppi italiani.

Sulla qualità del materiale librario molto si può osservare.

Distinguiamo: si può osservare molto, scrivendo a proposito, ma si può osservar poco, visitando la mostra.

Chi legge per consuetudine conosce, in complesso, i libri che si stampano in Italia: vedendo il frontespizio, leggendo il nome dell'editore, vede, con la memoria, le pagine del volume che ha sfogliato. E' un po' incomodo, ma vi si può riuscire e si può formar qualche idea sul « libro italiano » quando lo si conosca già.

Ma quanti non lo conoscono ancora sono rei d'una ben triste colpa, se hanno il divieto perentorio di farne la conoscenza all'esposizione di Lipsia.

O, forse, in Italia, non si stampano libri « belli »?

Quante edizioni suntuose, per i fregi e le illustrazioni, accuratissime nella chiarezza del carattere, nell'impaginazione, sono nelle vetrine dei librai, in Italia!

Abbiamo edizioni scolastiche ornatissime edite, per citare i maggiori, dal Paravia; edizioni scientifiche dell'Hoepli e del Vallardi, edizioni letterarie o di varietà del Treves, edizioni d'arte dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, che recano firme eccellenti e nel testo e nelle figure.

Abbiamo le collezioni dell'Istituto Editoriale e del Formìggini e del Laterza, per diverse virtù, pregevoli o interessanti.

Sono nomi che si posson citare perchè di fama nazionale.

Ai volumi tecnici e ai volumi letterari s'aggiungono i saggi artistici e storici. E, in questi ultimi anni, v'è tale risveglio nel mondo librario italiano che nessuno può negare siano uscite dalle nostre tipografie edizioni di gran mole, ed anche di piccolo peso, che sono degne anche dell'ammirazione straniera.

Non vantiamo speciali meriti, al contrario, nelle legature, per le quali possiamo ancor tutto imparare dalla Germania, dall'Austria, dall'Inghilterra e, ben più, dalla Danimarca e dalla Svezia-Norvegia.

Ma possediamo, insomma, opere tali che meritano d'essere aperte, sfogliate, con la sicurezza che l'osservatore ne avrà godimento estetico.

Ebbene: questi volumi preziosi che potevano te-

LA SALA D'ONORE COLLA MOSTRA STORICA.

stimoniare almeno il tentativo che l'arte grafica italiana persegue in questi anni per raggiungere la perfezione straniera, questi volumi sono confusi, a modo, sono rimasti sacrificati e scompaiono e si perdono tutti gli immortali capolavori della letteratura nostra, quando si pensi che, nell'intera nostra

SALA DELLA MOSTRA STORICA.
PACIFICO DA NOVARA, *Summa de pacifica conscientia.* Milano, Filippo di Lavagna, 1479.

casaccio, tra le edizioni volgari o mediocri, ben serrate tra le file compatte dei libri, inafferrabili.

Si comprenderanno le conseguenze capitali di questa trasfigurazione, quando si pensi che, in tal sezione, non v'è una sola testimonianza d'amore verso i grandi padri spirituali della coltura latina e della coltura italica.

A Dante stesso, sempre più umiliandosi, è ascesa

questa dimenticanza: e il poema che è fatto legge di bellezza universa non ha il suo divino nome se non volgarmente gettato tra il fascio dei libercoli o posto, in parità di condizioni, a fianco d'altre edizioni antiche.

Dove il Petrarca, dove il Boccacio, dove l'Ariosto e il Tasso e l'Alfieri e il Goldoni?

Presenti. Presenti come fantaccini, allineati nella compagnia, con le reclute delle belle lettere.

Ne risulta, quindi, una democrazia intellettuale repugnante per sè stessa.

Basti alludere, per il raffronto, all'immensa sala artefici sublimi del pennello e dello scalpello che irradiano la bellezza immutabile, e il culto per il paese nostro, per le nostre contrade, predate nel tempo e rimaste libere a noi e all'omaggio straniero, e il culto per i monumenti della nostra storia e della fede.

Il padiglione italiano sarebbe stato, in tal modo, uno dei più graditi, uno dei più frequentati, quasi un convegno spirituale ed estetico.

Non si dica che noi avremmo fatto della volgare pubblicità: non come la Svizzera, noi avremmo esposto i manifesti delle funicolari o dei grandi al-

SALA DELLA MOSTRA STORICA.
S. BONAVENTURA, *Meditazioni* Firenze, A. Miscomini, 1490 circa.

inglese dedicata allo Shakespeare, prima d'ogni altra, con la raccolta delle più antiche e delle più nuove edizioni e le biografie e le imagini...

L'Inghilterra ha voluto dar con un nome immortale l'impronta della propria nobiltà: noi abbiam rinunciato ad affermare il nostro impero.

La confusione dei volumi accresce poi il danno di questa mancanza, per la speciale situazione nella quale l'Italia si trova di fronte allo straniero.

Non soltanto dovevamo raccoglier le reliquie librarie e le antiche imagini e le pagine nuove e i comenti attorno ai nomi sovrani del pensiero e dell'arte mondiale, come si radunano le ceneri sacre: ma, negli aperti volumi, qua e là, nelle diverse vetrine, potevamo testimoniare il culto per gli berghi: ma avremmo manifestato che l'arte della stampa serve agli italiani per avere coscienza di sè stessi e avremmo dimostrato che la Nazione nostra ha dato alla stampa mondiale i testi più preziosi.

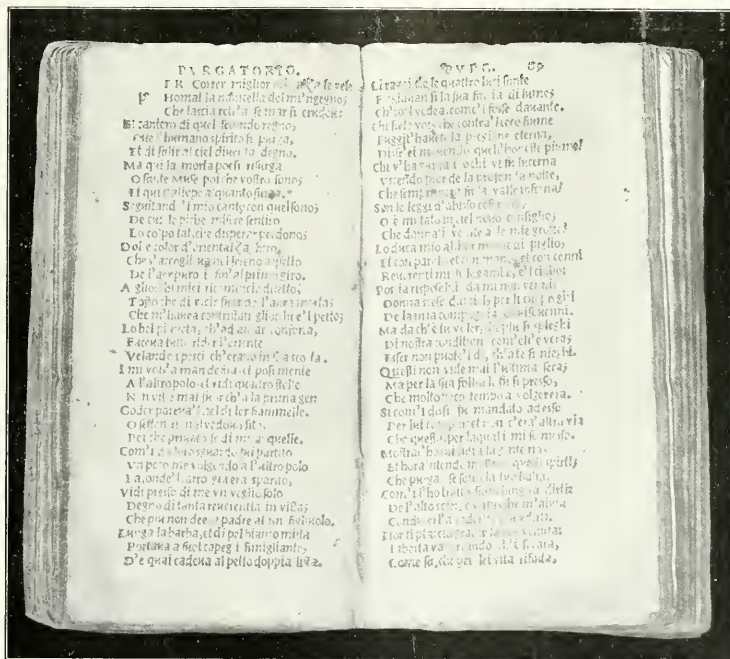
Per tal mezzo, contemporaneamente, avremmo mostrato le espressioni migliori della nostra tecnica libraria, che sono appunto dedicate ai capolavori letterari o agli studi d'arte o ad illustrare le bellezze della nostra terra.

Muovono, alcuni, questa obbiezione: che la stampa straniera ha dato alla luce edizioni ben maggiori e migliori che non le nostre stesse, sull'opera e la vita dei grandi italiani, sulle attraenti bellezze del giardino del mondo.

E perchè nel padiglione inglese v'è una ripro-

duzione al naturale della *Primavera* di Sandro Botticelli e perchè nel padiglione germanico un'altra ve n'è della *Cena* di Leonardo da Vinci e le edizioni dei *Classici* e la *Divina Comedia* sono tra le importantissime collezioni delle Università di Cambridge e di Oxford e si contemplano, forse, in ogni sezione, confuse con altre, alcuni osano affermare che proprio la sezione italiana poteva trascurare il tricolore appiccicato ad un canto d'una palazzina in istile rinascimento non basta a compiere un'affermazione d'italianità.

* * *

La parte storica è raccolta nella prima sala, ch'è, in conclusione, come una sala d'onore, con un busto di S. M. il Re, nel centro.

SALA DELLA MOSTRA STORICA.
DANTE, *La Commedia*. Benaco, A. Paganini, 1510.

quella gloria che s'era necessariamente imposta anche alle mostre straniere.

Non è chi non senta l'assurdità di simile ragionamento e non comprenda come queste fugaci manifestazioni italiane degli altri stati sono appunto la miglior conferma del carattere che avrebbe dovuto imprimersi alla nostra esposizione, perchè distinguesse altamente la nostra bandiera.

Così, per tirannia di spazio, per necessità industriali, per i caratteri generali che la Germania ha imposto all'ordinamento di questa gara mondiale,

Non è il caso di parlare dell'estetica di questo locale: è una riproduzione della vecchissima sacristia dell'antica chiesa delle Grazie, l'ex convento dove si custodisce in Milano il *Cenacolo* di Leonardo.

L'intaglio del legno è, almeno nell'originale, opera preziosa.

Tra i volumi, merita il primo posto la collezione bodoniana che il cav. uff. Bertarelli donò alla Biblioteca Nazionale di Brera.

La nitidezza di questi esemplari non ha bisogno di comenti, poi che è noto il vanto di Giambattista

Bodoni, conteso tra le corti italiche, per la raccolta de' suoi caratteri e per la mirabile armonia delle sue pagine.

A Lipsia si ammirano le sue edizioni *Per le nozze di Emanuele Ferdinando, Per le nozze di Sua A. R. l'Infante D. Ferdinando con l'Arciduchessa Maria Amalia*, e gli *Atti della solenne incoronazione di M. M. Morelli*, e *Il ritratto della più bella.*

Tra i documenti che al Bodoni si riferiscono e da lui stesso stampati o con i caratteri suoi, sono: il Breve del Pontefice che gli manifesta la propria ammirazione ed il proprio compiacimento, e l'avviso necrologico della morte, nel quale Margherita Bodoni annuncia la fine del celebre stampatore, avvenuta il trenta novembre del milleottocentotredici, alle sette e mezza del mattino.

La raccolta storica, oltre alla collezione bodoniana, va dal millequattrocentosessantanove al millesettecentonovantasei ed è composta con esemplari inviati dal commendatore Cavalieri, di Ferrara, dal cavaliere De Marinis e dal dottore Martin e da Carlo Bruscoli, di Firenze, oltrechè dal cavaliere ufficiale Bertarelli, milanese.

Comprende, tra l'altro, sei copie della *Divina Comedia,* la prima del quattrocentosettantasette, l'ultima del cinquecentoquarantaquattro, e un *Orlando Furioso*, in edizione veneziana, come le *Comedie* del Goldoni, e un *Canzoniere* del Petrarca del quattrocentosettanta e *La Teseide* del Boccaccio del quattrocentosettantacinque.

V'è una *Historia di Alessandro Magno* stampata dalle monache del convento di Ripoli e un volume *De pacifica conscientia*, ch'è il secondo libro uscito in Italia con figure incise in rame.

Pregevolissima è la collezione degli stampatori veneti del secolo decimottavo e la raccolta degli Aldo Manuzio, nella quale appaiono le *Epistole* di Santa Caterina e i *Carmi d'Orazio* e le tragedie di Sofocle e le orazioni dei retori greci.

Fra le curiosità, ecco due volumi del Savonarola, una *Predica* e l'*Espositione sopra el salmo « Miserere Mei Deus »*, entrambi datati da Firenze: ecco la *Canzone a ballo* di Lorenzo de' Medici e gli *Habiti Antichi et moderni di diverse parti del mondo* e la *Corona delle nobili et virtuose donne* di Cesare Vecellio e le *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo* del Frescobaldi e *Il ventaglio* di Carlo Belli.

Due volumi interessano persino gli spasimanti della danza e sono: *Il ballerino* di Fabritio Caroso e, di Cesare Negri, *Le gratie d'amore di C. Negri, milanese, detto il Trombone, professore di ballare.*

Per le gentili signore v'è un *Giornaletto ad uso del bel sesso, per l'anno 1793* e una *Ghirlanda* di merletti.

Questa è la sala seconda, chè la prima è il breve portico: con la terza incomincia la parte moderna della mostra del libro.

* * *

Le sale sono ventiquattro: alcune, piccine e con le librerie chiuse, non interessano, anche perchè son fuori dal percorso e molti visitatori non vi si addentrano; ma in maggioranza son salottini discreti.

Alla Mostra Storica segue una « Mostra della Stampa scientifica italiana » organizzata dall'Associazione omonima. Per il suo speciale carattere, evidentemente, non si è creduto opportuno di smarrirla nel « Padiglione della Stampa ». E', infatti, giornalismo, codesto, sino ad un certo segno. Sono cinquantatre pubblicazioni, mediche, igieniche, farmaceutiche, chirurgiche, matematiche, sociologiche, didattiche, psichiatriche, filosofiche, commerciali. Il movimento scientifico del nostro paese è, dunque, ben rappresentato dalla stampa: non certamente per la quantità delle pubblicazioni ma, più, per i nomi che stanno sui frontispizi: ad esempio, il Bordoni-Uffreduzzi, il Grocco, il Baccelli, il Maragliano, il Mangiagalli, il Murri, il Foà, il Morselli; il Loria e il Pascal, per le matematiche; lo Einaudi, il Ferri, il Sergi, per la sociologia; per la filosofia, il Gemelli e il Varisco; per gli studi psichici, il Marzorati, con *Luce e Ombra.*

Ma perchè non fu organizzato il gruppo della stampa? Manca, dunque, a fianco di tale manifestazione del movimento scientifico, una dimostrazione del movimento letterario, artistico, politico del nostro paese.

In questa prima saletta della parte moderna espone l'Associazione Tipografico-libraria italiana, che raccoglie, come è noto, gli editori e i librai d'Italia, in una organizzazione opportuna; e attorno ad essa si raccolgono alcune riviste professionali.

Il primo editore, ad apparire, è il Paravia, vicino al Touring Club, al Club Alpino, alle pubblicazioni delle Ferrovie dello Stato. Ha testi scolastici e libri di lettura per i ragazzi, dai *Promessi Sposi* alla *Capanna dello Zio Tom*, alle fantasie del Salgari. Alcune edizioni illustrate, che rammentiamo dalla fanciullezza o abbiam acquistato per i nostri figlioli, si sottraggono anche qui all'ammirazione dei visitatori per il solito sistema.

E convien notare che, in genere, nelle altre sezioni, questi libri dei ragazzi che sono così caratteristici, così curiosi e graziosi, e non solo incantano gli occhi chiari del bimbo ma fanno sorridere gli uomini maturi, hanno luogo in evidenza e si possono comodamente sfogliare.

Anche noi, oltre a raccogliere, ad esempio, il *Pinocchio* e il *Cuore,* tradotti in tutte le lingue, e ad offrirne le diverse edizioni e le illustrazioni diverse, il che non è, potevamo mostrare racconti « italiani », tipici, e illustratori che ne rendono efficacemente lo spirito.

Nella quinta sala sono radunate le associazioni che contribuiscono a far conoscere l'Italia agli stranieri ed agli italiani: ecco l' « Associazione Nazionale italiana per il movimento dei forestieri » che espone le pubblicazioni proprie sulle regioni e le città italiane; il « Touring Club » che allinea in una vetrina i fogli della *Carta d'Italia*, presenta

LIBER SEXTVS LXXXXII.

MVNDI ELECTIVA CAESARIS CAESARIANI CONFIGVRATA.

Et perho quilli che si confideno in Dio & che pacientemẽte hano supportato como ha dicto Seneca: Multa fecit tulitq; puer sudauit & alsit Et si uirtuti dant cõta locum. Bene dicere possumus. Nunquam stigias fertur ad umbras Inclita uirtus: uiuite fortes: Ideo cũ sit u[illegible] tat & uiros ad sidera tollit: Et perho quilli Pono dire ha [illegible] seco le pmanẽte possessiõe: & in ogni Cita essere Citadini e cosi ẽt e quello como [illegible] dicto Vitruuio qlli che nõ hano le naturale dote nel aio: sono subditi a la euersiõe de la fortũa e nõ pono dire como al pñte ẽt dice Vitruuio.

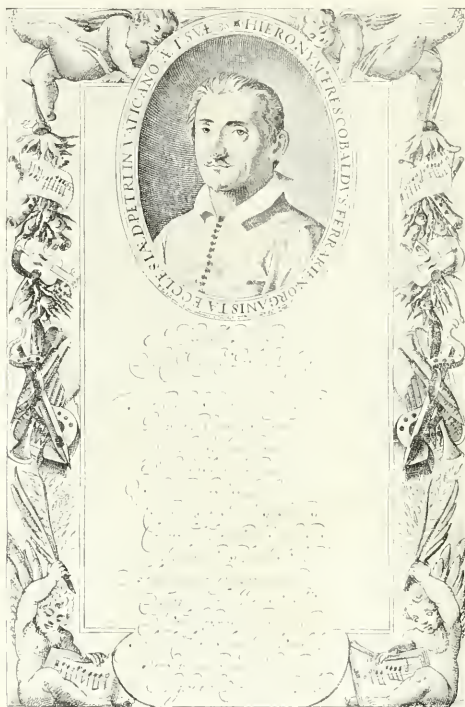
M iiii

SALA DELLA MOSTRA STORICA: VITRUVIO, *Architettura*. Como, Gottardo da Ponte, 1521.

anche un saggio della *Guida d'Italia* ch'è in preparazione, e le varie guide regionali, ed alcuni fascicoli della propria rassegna illustrata.

Meritano una speciale attenzione le pubblicazioni delle Ferrovie dello Stato che illustrano, in diverse lingue, le regioni italiane, volumetti ricchissimi, per quel che è dato supporre dalle copertine lussuose ed artisticamente accurate.

Sono pagine miniate, nelle quali l'arte dell'alluminatura è veramente richiamata in onore, tratte da raccolte intere dei *Sonetti* di Shakespeare, dei *Trionfi* del Petrarca, e di preghiere, a somiglianza degli antichi « libri d'ore ».

La raccolta dei *Sonetti* dello Shakespeare è magnifica per la ricchezza e la varietà delle decorazioni nella marginatura e si orna di illustrazioni

SALA DELLA MOSTRA STORICA.
G. FRESCOBALDI, *Secondo libro di toccate.* Roma, 1527.

La « Reale Società Geografica » espone alcune carte sismiche, la « Raccolta Colombiana » e i bollettini propri, mentre il « Club Alpino » illustra le montagne nostre, dal Gran Paradiso al Gran Sasso d'Italia, dal Monte Bianco alle Dolomiti.

Ed ecco, nella sala sesta, una delle migliori attrattive del padiglione, una delle rare cose che ci distinguono e ci prepongono ad altri: i volumi del prof. Nestore Leoni, di Roma.

documentarie del periodo shakespeariano, pure forme decorative celtico-anglosassoni.

I *Trionfi* del Petrarca furon raccolti in codice pergamenaceo per incarico del Governo italiano. Anch'essi sono illustrati e alluminati, ed il loro primo saggio, offerto al Presidente della Repubblica Francese, Loubet, è da questo conservato in un suo castello. L'opera è illustrata e alluminata alla maniera latina del 400.

I libri d'ore », libri di preghiera, sono ornati nelle pagine da fiori dipinti dal vero, secondo l'inspirazione del testo, oppure ornati secondo le forme dell'arte italiana del secolo XV.

Le pagine mostrate a Lipsia, poichè altre sono esposte a Venezia, son frutto di un senso d'arte squisito e d'una decorosa serietà di propositi, non meno che d'una paziente, abile, perfettissima esecuzione: esse ottengono uno dei più intensi successi di curiosità e d'ammirazione, cosicchè moltissimi chiedono schiarimenti, ogni giorno, alla segreteria della sezione.

Dietro i lucidi cristalli scorrevoli s'allineano le collezioni degli *Immortali* e dei *Classici Italiani* che recano i nomi di Luigi Luzzatti e di Ferdinando Martini e raccolgono le opere somme della coltura italiana e mondiale, in edizioni che sono di inusitata eleganza, sia per i caratteri tipografici, sia per la decorazione sempre originale e possente del Cambellotti, sia per le legature in tela, in pergamena ed in cuoio, di chiara e geniale bellezza.

A questa sala, a questa coraggiosa ed alta iniziativa d'un Istituto editoriale, il padiglione italiano deve se i nomi dei più grandi spiriti della nostra coltura compaiono d'innanzi all'ammirazione straniera, degnamente ed intelligentemente raccolti: a questa partecipazione deve, se nella letteratura infantile con la « Biblioteca dei Ragazzi » prendono posto eccellenti volumi italiani.

LA SALA DELL'ISTITUTO EDITORIALE ITALIANO. (Duilio Cambellotti).

Di contro a questa pregevole ed aristocratica raccolta d'arte s'apre la sala arredata con un modello di biblioteca moderna da Duilio Cambellotti, per l'Istituto Editoriale.

E' la miglior sala del padiglione, poichè essa ha, unica, un carattere perfettamente originale; e l'Istituto Editoriale Italiano ha dato una prova magnifica di signorilità. Questa biblioteca chiara, ampia, piacevole allo sguardo e comoda praticamente, è un tentativo audace di nobile artista. I volumi vi si trovano ben collocati, visibilissimi, ad altezza di mano. Le collezioni possono esser chiaramente distinte e, vicino ad ogni raccolta, è un leggìo, per consultar il libro.

Sfilano, poi, fra una lunga serie di sale, i nostri editori, molti, maggiori e minori.

Ecco le edizioni scolastiche di un altro grande stampatore milanese, con volumi di coltura popolare, e atlanti, e carte geografiche, e tavole murali.

Ecco un fine editore fiorentino, con l'*Almanacco Italiano* e il *Pinocchio* e i volumi di Teresah e di Cordelia e le « avventure » del Salgari.

Vi sono editori che trattano la pubblicazione con

speciale senso d'arte, quasi continuatori degli antichi bibliofili: e sono convenute le opere del comm. Marco Besso e la raccolta dei dodici libri del *Convito* di Adolfo De Bosis, poeta squisito della stampa, e le edizioni di opere inedite e rare, a tiratura limitata, d'un tipografo torinese, e il Codice di Leonardo, riproducente il manoscritto Vinciano.

A questo gruppo, che rappresenta il libro italiano, in quel che ha di più fine e più prezioso, può esser acclusa « *L'eroica* », la rassegna d' ogni poesia curata da Ettore Cozzani, ch'è espressione di quel cenacolo d'artisti ai quali si deve la rinascita della xilografia in Italia, rinascita che permette alla nostra arte decorativa di comparir degnamente nel padiglione delle Belle Arti Grafiche.

PASSAGGI ALLE SALE DEGLI EDITORI.

E' una pubblicazione poco nota al pubblico italiano, in genere, benchè sia una tra le maggiori manifestazioni del nostro movimento artistico e letterario. E dovrebbe esser diffusa fuori degli ambienti artistici e letterari, perchè ne è una elettissima voce

Il libro è curato con amore anche esteriormente: e benchè, nel complesso, le edizioni italiane abbiano una legatura, come abbiam detto, trascuratissima, vi sono ditte speciali per la legatura artistica

Ecco, in vetrina, una legatura toscana del XVI secolo, una legatura fiorentina moderna, una legatura veneta del secolo XIV ed un'altra fiorentina del secolo XV, una italiana del XVII ed un'altra, imitazione francese, del secolo XVIII. Ecco Rosa Menni, signora o signorina milanese, esporre un volume in istile primo rinascimento, *Chiusa fiamma è più ardente,* del quale è autrice integralmente. Suoi i versi, sue le acqueforti, sua la rilegatura e la copertina: manoscritto è il testo, su carta giapponese.

Un'altra donna, Antonietta Mora, ha mandato rilegature artistiche in cuoio e pergamena.

Queste mostre d'arte, di proporzioni modeste, curiose e minuziose, si frammettono qua e là alla partecipazione più vasta, più sommaria delle grandi case editrici.

Le opere del Carducci e del Pascoli, del Panzacchi e dello Stecchetti, dell'Abba e di Del Lungo, del Minghetti e del Villari, per la letteratura, del Murri e del Ciamician e dell'Enriques, per le scienze, di Corrado Ricci, per l'arte, affermano i criteri di selezione scrupolosa che informano lo Zanichelli di Bologna.

Oltre le ricche edizioni, rendono interessanti la vetrina del Barbèra di Firenze gli autografi che fan parte del suo epistolario con gli autori: nomi venerati e cari agli italiani, firme contese, sui fogli ingialliti.

Ecco lettere di Niccolò Tommaseo, dell'Aleardi, del De Amicis, del D' Azeglio, della Serao, con un opportuno ferro di cavallo portafortuna, perfettamente napoletano. Ecco le bozze del proclama *Ai fiorentini* con le correzioni di Vincenzo Gioberti, e un principio della *Vita di Cavour* di Ruggero Bonghi, e di Alfonso Lamarmora il manoscritto di *Un po' più di luce.* Carducci offre, in una lettera, la ristampa delle *Rime* del Poliziano e D'Annunzio traccia la sua firma ciclopica.

Un altro autografo del Carducci dà il Sansoni di Firenze: sono bozze delle rime del Petrarca, nella edizione curata dal Carducci e da Severino Ferrari.

Il Carducci aveva corretta e firmata la prefazione, oppur l'aveva corretta il Ferrari. Fatto è che la sola firma del Carducci era in coda al testo: e il discepolo affezionato e fedele del Poeta, non osando aggiungere di proprio pugno il nome modesto a quello del maestro, scrisse mandando a lui la bozza: *Professore! Se ci va il mio nome, voglia avere la bontà di scriverlo Lei.*

E Giosuè Carducci firmò per Severino Ferrari.

Al D'Annunzio dedicano il posto d'onore i « Treves »: l'opera dell'esule Poeta è raccolta interamente, in edizioni eccellenti, sotto i vetri d'un tavolo centrale. Ma perchè tutti questi volumi anche tipograficamente pregevoli, illustrati così arditamente da Adolfo De Carolis, sono ermeticamente chiusi? E perchè, anche, la sala dei « Treves », con libri che rappresentano il fior fiore della letteratura italiana moderna, non è più facile al passaggio dei visitatori?

La serie delle maggiori ditte editoriali è continua, benchè manchino alcune Case che pur non sono senza significato.

Dove sono, di grazia, le opere di Antonio Fogazzaro, che ha nome mondiale ed ha significato eminente nella crisi religiosa contemporanea?

E perchè non espongono i *Baldini e Castoldi* che raccolsero la sua produzione e che avrebbero fatto leggere un altro nome, diversamente significativo: quello di Giovanni Bertacchi?

Ecco, frattanto, dopo i « Treves », i Bocca con i libri del Lombroso e del Ferri, d'interesse mondiale, e con gli altri volumi moltissimi.

Ecco il Formìggini, con la *Miscellanea Tassoniana* e i *Profili* e i *Classici del Ridere*. E anche queste edizioni nuove, originali, che testimoniano lo sforzo serio, ordinato, ben concetto, che onora il risorgimento grafico italiano contemporaneo, sono sacrificate malamente, invisibili, in scaffali, che non concedono ad alcuno la più lontana impressione. Così le collezioni scientifiche e scolastiche del dott. Francesco Vallardi.

Un grande nome, ancora: Benedetto Croce, nelle opere edite dai Laterza, presso le collezioni degli *Scrittori d'Italia* e degli *Scrittori Stranieri*, e il Le Monnier e il Lattes e il Loescher e il Quintieri, milanese, con i suoi benefici *Libri della Salute*, del quale si può ammirare la geniale audacia d'innanzi all'edizione dei *Promessi Sposi*, ironicamente illustrati, impresa originale e bizzarra che non può esser sostenuta senza ardore tenace nè affrontata senza generosa altezza di proposito.

Il Quintieri espone anche una curiosa « cassetta musicale » per l'insegnamento della musica ai fanciulli, divertente ed efficace, simpatica innovazione nel campo dell'insegnamento.

Ottima iniziativa, per i fanciulli, è quella del *Quaderno Italiano*, che si prefigge di offrire ai ragazzi l'abituale contemplazione di soggetti educativi, artisticamente disegnati, cosicchè all'effetto morale s'accompagni una formazione spontanea del senso estetico. E le illustrazioni sono comentate da note opportune, affidate ad un artista valentissimo e sicuro, Vico Viganò.

LA SALA DEI FABBRICANTI DI CARTA.

In questa sala, con la torinese S. T. E. N., è il Sandron. Per tutte le case editrici vale, disgraziatamente, la regola della clausura. *I Promessi Sposi* del Quintieri son forse il solo volume aperto e di pregio manifesto.

Nella tredicesima sala, il numero porta-fortuna, ecco, finalmente, l'*Emporium*. Ma la collezione, pur così lussuosa e distinta, di questa rivista non è che un modestissimo saggio di quanto espone l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

Questa sala, che dev'esser stata curata diretta-

mente dagli espositori, è con i volumi miniati, e la biblioteca dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche e gli *affissi* delle officine Ricordi, una delle quattro preziose, rare ma superbe, visioni compensatrici.

Scrivendo che il gruppo della tecnica riproduttiva è scarso e mediocre, poichè tale è la verità, convien porre a confronto la collezione delle stampe in fotoincisione e delle tricromie dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Essa non è solo di una stupefacente ricchezza, ma composta con esemplari di tale finezza, così precisi, così perfetti, con sfumature così sapienti, con nitidezza così impeccabile, che il tecnico ed il profano son compresi, per ragioni diverse, da un senso di ammirata meraviglia.

NESTORE LEONI: LIBRO DI PREGHIERE ALLUMINATO ALLA MANIERA ITALIANA DEL SEC. XV.

Si può e si deve scrivere che nessun esemplare straniero è superiore agli esemplari (veramente: esemplari) di questa produzione italiana, della quale il nostro paese può esser intimamente soddisfatto, poichè, diffusa all'estero, testimonia un grado di perfezione che l'Italia non ha raggiunto se non in questo prodotto eccezionale.

Nella sala, un pubblico che si rinnova continuamente senza mutar opinione mai, sfida ogni giorno il cattivo fascino della superstizione o forse non s'accorge del numero ingrato: e vanno a ruba le collezioni di fotografie che sono in vendita.

Ho dovuto io stesso esser cortese d'informazioni a più d'uno straniero visitatore che me ne richiedeva, sfogliando le monografie artistiche e gli altri eleganti e finiti volumi. E ho anticipata la cronaca; ma ho raccolto l'elogio incondizionato, entusiastico.

Tra le altre ditte per le arti fotomeccaniche non appar nulla di notevole, se non per merito d'una casa milanese che ha riproduzioni artistiche indubbiamente pregevoli.

Ma ecco gli *affissi* delle officine Ricordi, d'innanzi ai quali il pubblico si sofferma con il naso all'aria. Non hanno riscontro, per importanza, in alcun padiglione. Sono, anzitutto, opera di artisti eccellenti come il Dudovich, il Metlicovitz, il Terzi, il Caldanzano, ecc. V'è ne è, pare, un centinaio, di grandi o di grandissime dimensioni; e i curiosi sfogliano queste raccolte di cartelloni, simili ad « album » appesi. Sono diventate celebri, in tutta l'esposizione.

E' interessante la mostra di Casa Ricordi, anche per la parte musicale: il trionfo internazionale della musica italiana le dà una generale importanza.

Ecco la collezione delle opere verdiane, nell'edizione italiana e nelle traduzioni straniere: il *Trovatore,* in tedesco; *Violetta,* in inglese. Queste partiture verdiane sono splendide, pur nella veste.

Ecco, tradotte in lingua straniera, anche le opere moderne: la *Butterfly,* in inglese; la *Bohème,* in spagnuolo. Ed ecco il *Parsifal,* il *Mefistofele,* la *Gioconda* in francese, in inglese, e, ultime, le opere recentissime: *L'Amore dei tre re,* in tedesco, con la *Conchita;* ecco *L'ombra di Don Giovanni* dell'Alfano, la *Francesca da Rimini.*

V'è poi, in ogni lingua, la raccolta dei libretti.

Aggiungiamo: le edizioni classiche popolari e una breve collezione di scenari del *Tapis d'Orient,* di F. Palanti, semplicemente incantevoli per grazia e per fasto.

Con la partecipazione delle Case Ricordi la serie delle attrattive è chiusa. Sonzogno non espone che *Parisina,* il massimo cimento.

*
* *

Gli enti pubblici han concorso in buon numero: e non è colpa loro se, dato il carattere, queste mostre sono un poco aride.

Il Ministero della Guerra è rappresentato dall'Ufficio Storico che fa parte del Comando del Corpo di Stato Maggiore, ch'espone opere storiche e militari.

Dall'Archivio, nel quale sono raccolti i documenti delle vive campagne di guerra, furono trasportati alcuni autografi.

V'è il proclama di Vittorio Emanuele II che incomincia: « *L'Austria armando sulla nostra frontiera ci sfida a mille battaglie. In nome mio, in nome della Nazione, vi chiamo alle armi* ».

V'è l'originale del progetto di legge onde Vittorio

Emanuele assunse il titolo di Re d'Italia, datato il quattordici marzo del sessantuno, firmato da Rattazzi.

V'è una lettera di Garibaldi, intesa ad evitare le fraterne battaglie per la conquista del Mezzogiorno.

Ma il proclama con la firma di Vittorio Emanuele II e il decreto che lo consacrava Re d'Italia, sono appesi, dietro il vetro, molto in alto, in un cantuccio oscuro.

Se fosse il caso di far dell'ironia, si potrebbe molto giustamente affermare che questa oscurità non fa che gettar ombra su chi l'ha voluta.

Anche il Ministero dell'Istruzione partecipa alla mostra, in modo importante, esponendo il modello plastico della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che sorgerà presso Santa Croce: questo modello, però, è nella « galleria delle biblioteche », non nel Padiglione italiano. Vastissima è la mostra della Regia Calcografia, abbastanza ricca, anche, quella, del Gabinetto fotografico.

Sono esposte le pubblicazioni dell'Istituto Idrografico della Marina e dell'Istituto Geografico militare.

L'Accademia della Crusca ha diverse edizioni del suo vocabolario e i volumi degli atti accademici ed una storia dell'abate Zannoni che risale al milleottocentoquarantotto.

Notevole è l'intervento del Municipio di Venezia, che inviò gli studi storici, artistici, economici, sociali sulla propria città. Il Comune di Venezia è l'unico che faccia atto di presenza: il suo esempio civile avrebbe dovuto esser apprezzato e seguito da altri comuni italiani.

L'Accademia dei Lincei si distingue per le proprie pubblicazioni archeologiche, e libri ragguardevoli di storia espongono le Deputazioni di Storia Patria di Venezia e di Firenze e la Società Storica Lombarda: volumi varii, invece, rappresentano gli Istituti di scienze, lettere ed arti di Venezia e di Milano.

Abbastanza numerose sono anche le Associazioni. Ecco la Federazione e la Scuola del Libro, la Scuola tipografica di Torino, l'Unione Tipografica Italiana, il Pio Istituto Tipografico di Milano ed altre.

Modesta è la parte dedicata alla fotografia, benchè comprenda stampe eccellenti e alcune stampe dirette a colori, molto belle.

Migliore la sala dedicata all' industria della carta, alla quale convennero circa dodici espositori. Non mancano le carte celebri di Fabriano, nè i campionari delle maggiori industrie italiane; v'è l'Associazione dei Fabbricatori di Carta, v'è la Regia Stazione sperimentale.

L'ultimo oggetto, nel padiglione, è una macchina da scrivere, l'unica marca italiana. E in grazia di ciò e col concorso dell'*affisso* di pubblicità, Dante diventa dattilografo. Dante conosce dunque, ormai, tutti i segreti della scrittura moderna, poichè la *Divina Comedia* è anche trascritta in stenografia. Il « velame delli versi strani » è trasformato in una rete di strani segni, per il paziente amore d'un triestino.

Molti volumi italiani, del Pellico, o del Pastro, del Giorgeri Conti o di Salvatore Farina, appaiono in trascrizione stenografica nella sezione italiana del Padiglione di Stenografia, alla quale dà il contributo massimo l'Istituto Stenografico Triestino.

G. GUARNIERI: MADRE E FIGLI ADULTI (XILOGRAFIA)

G. UGONIA : « MESSA DI MEZZANOTTE ».

Questa partecipazione, ad esempio, è davvero una manifestazione d'italianità.

* * *

In fine, gli artisti e le donne, nel Padiglione di Belle Arti Grafiche Contemporanee e nella « Casa della Donna ».

Le scrittrici italiane non han dimostrato soverchio entusiasmo per questa esposizione.

Ricordo che *Neera,* nella sua modestia convinta di fede ardente e dedita al lavoro come a una missione, non desiderava d'esser presente: e, insistentemente pregata, non mandò, infatti, che un volume: *Crevalcore.*

In realtà, questa mostra femminile italiana non è completa: mancano molti libri: ed alcuni, ottimi.

Si leggono, tuttavia, i più bei nomi della nostra letteratura femminile: Jolanda, Cordelia, Fiducia, Fides, Aidea, Fulvia; Grazia Deledda, Ada Negri, Vanna Piccini, Amelia Rosselli, Matilde Serao, Annie Vivanti, Elisa Ricci.

E sono numerose le autrici nostre modernissime, che hanno colto già l'alloro: Maria di Borio, Paola Drigo, Amalia Guglielminetti, Carola Prosperi, Alda Rizzi.

Ma i nomi sono più che cento: e le opere vanno dalla novella, dal romanzo, alla poesia, dall'arte alla pedagogia, dalla fiaba al dramma. E' indubbio che, in ogni genere, si riveggono titoli che rammentano opere pregevoli; la genialità e la larghezza delle nuove affermazioni dimostrano che la letteratura italiana gode nel campo femminile un periodo di fiorente e ardita giovinezza.

L'arte stessa, dicono, è un segreto di giovinezza: è naturale che la donna aspiri al possesso di questo prezioso segreto. In tal caso, nell'amore per l'arte, l'artista vale la donna, sia pur con una lieve inversione: poichè la donna amerebbe l'arte della giovinezza, l'artista agognerebbe la giovinezza dell'arte.

Ma, queste, son piccole ironie: se le due passioni concordano in una sola creatura, n'esce la più squisita tra le scrittrici.

A Lipsia, frattanto, gli artisti sono meno numerosi delle scrittrici: non più che una quarantina.

Le xilografie sono moltissime; cresce la loro voga, migliora il loro valore. Ne espone eccellenti, vigorose e aristocratiche, Aristide Sartorio, a fianco di quattro acqueforti, che confermano l'espressiva efficacia di questo nostro grande artista. Il De Carolis ha mandato parecchie copertine: ma egli non appare qui con la sua spiccata personalità.

Originalissime, tra le migliori, sono le xilografie di Guido Marussig, dal ciclo *Venezia incisa nel legno.* Sono due impressioni di sicuro effetto, benchè d'imaginazione diversa, date da un'arte audace e sobria.

Curiose e graziose, ricche di vita e di movimento, le xilografie del Sensani, con quelle di Gino Barbieri, a colori, forse troppo minuziose, e quelle del Mantelli, al contrario, troppo sommarie, e d'una rudezza un po' artificiosa.

E molti altri, con questi e con Francesco Nonni, formano il gruppo degli xilografi, tra i quali, ottimo, il Guarnieri ch'è personalissimo nella sua semplicità chiara.

Aleardo Terzi è mal rappresentato da poche sue illustrazioni che non sono di scelta felice e non

RICCARDO GALLI : « SPERDUTI » (SANGUINA).

bastano a render la fine o delicata versatilità di questo artista così signorilmente formale.

Pochissimo e non bene espone anche Aldo Mazza, lo svelto caricaturista politico, che ha preferito mandare litografie eleganti.

Riccardo Galli ha due disegni, a sanguina e a carbone, ricchi di sentimento, ed è delizioso per la plasticità e la morbidezza il bimbo addormentato di « Sperduti ».

Tra le litografie eccelle la « Messa di mezzanotte » di Giuseppe Ugonia, frutto d'un'arte fine e distinta, che ha un fascino suggestivo immediato.

Duilio Cambellotti partecipa con alcuni gruppi d'illustrazioni, in modo degno: le composizioni per le *Mille e una notte* sono fantasiose e nuove, i disegni in bianco e nero per la *Storia di Roma* sono d'una salda violenza, benchè la loro grande originalità possa dispiacere a molti. Tomaso Cascella mandò alcune litografie della sua solita maniera: v'è il notissimo *Corteo nuziale*. E, da Monaco, il Dudovich e il Disertori hanno inviato paesaggi italiani, pregevolissimi.

Non sono assenti, dunque, i nomi migliori.

Ma, anche i migliori, eccezione fatta per le xilografie, si sono accontentati di presentare le facili illustrazioni che abitualmente forniscono agli editori e alle Rassegne italiane: una produzione, insomma, alla quale essi stessi attribuiscono un valore secondario, poichè all'illustrazione in Italia si concede ancora una cura molto limitata e una retribuzione molto modesta.

L'artista nostro non dà all'illustrazione quel che

GUIDO MARUSSIG: L'OMBRA.
(Dal ciclo « Venezia incisa nel legno »).

GUIDO MARUSSIG: LE FINESTRE.
(Dal ciclo « Venezia incisa nel legno »).

danno gli artisti inglesi o francesi, che la sanno diversamente stimata dagli editori e dal pubblico.

* * *

Una esposizione rapidissima di quanto l'Italia ha mandato a Lipsia, lascia comprender l'importanza che la nostra partecipazione avrebbe dovuto assumere, se criteri intellettualmente diversi vi avessero presieduto, se grossolani errori fossero stati evitati.

Compiacimento dobbiam sentire perchè, agli occhi nostri, la rinascita del mondo librario in Italia appare indubbia e vi sono chiari sintomi d'un crescente progresso.

Dobbiamo rimpianger, con dolore e con diversa speranza, che di ciò e delle nostre tradizioni sovrane non sia data la chiara ed eletta manifestazione ch'era in nostro potere.

Come chi, conoscendo il valore delle milizie, deve deplorare che l'insufficienza delle armi abbia mancata la battaglia.

GIAMPIERO TURATI.

ROMA: VEDUTA SU LA PIAZZA DEL CASTRO PRETORIO E PALAZZO DEL RETTORATO.

CRONACHETTA ARTISTICA.

L' « UNIVERSITAS STUDIORUM » DI ROMA.

Fin dall'inizio della costruzione del Policlinico, il corpo accademico aveva richiamato l'attenzione del Governo sulle misere condizioni in cui si trovava l'Ateneo romano e sulla necessità di creare a Roma un centro universitario come ne sorgono in alcune importanti città dell'estero.

L'azione spiegata in tal senso da illustri parlamentari e in particolar modo dall'on. Guido Baccelli, alla cui iniziativa fu sempre associato il Rettore dell'Università, comm. Tonelli, ebbe per effetto di promuovere l'approvazione della legge 11 luglio 1907, con la quale veniva stabilito di costituire a Roma una città universitaria e si stanziava un primo fondo di quattro milioni per le espropriazioni e gli studî occorrenti.

L'ing. comm. Giuseppe Botto attese, in collaborazione con gli ingegneri Bovio, Ruggieri, Giovannoni e Milani, alla compilazione del progetto di massima, che presentato il 31 agosto 1909, cioè due anni a pena dopo la promulgazione della legge, fu approvato nello stesso anno dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici. Dei progetti definitivi per ciascun edificio, non che delle sistemazioni stradali e di tutte le opere accessorie, anche dal punto di vista estetico, venne in vece incaricato uno speciale ufficio tecnico di sezione del Genio Civile, diretto dall'ing. Raffaele Fulvio e composto dagli ing. Palazzo e Gai. Quest'ufficio è parte di uno speciale compartimento per tutti gli edifici governativi della capitale, alla cui direzione è preposto l'ing. comm. Amerigo Pullini.

Gli edifici saranno compresi nella zona che si estende fra il viale a sud del Policlinico, il prolungamento del viale della Regina, il nuovo viale dei Musei ed il viale del Castro Pretorio.

Su questo viale si aprirà la grande piazza d'invito alla città universitaria, su cui avranno le facciate il gran palazzo della facoltà di legge, lettere e filosofia e Rettorato, la Biblioteca Universitaria e l'edificio per la Storia dell'Arte.

Questo gruppo formerà il cuore della « Universitas Studiorum ». La massa costruttiva del palazzo del Rettorato, composta di tre parti principali divise da tre cortili collegati da portici, sorgerà nel centro della piazza, co 'l prospetto principale rivolto verso Roma e il prospetto posteriore verso la nuova città.

L'edificio per la Storia dell'Arte medioevale e moderna e la Paleografia occuperà il lato destro della piazza e si presenta nel progetto di massima ad un piano nella parte principale della pianta e a due piani nei corpi laterali. Al fianco sinistro del palazzo centrale sorgerà la Biblioteca Universitaria che è stata ideata a due piani ben distinti perchè si possa conciliare la conservazione del fondo alessandrino dell'attuale Biblioteca Universitaria cogli eventuali accrescimenti della suppellettile letteraria didattica.

Posteriormente avrà sede un'altra grande piazza circuita da gli edifici di archeologia e storia dell'arte antica, matematica, antropologia e zoologia e museo di zoologia.

L'istituto per la storia dell'arte antica ed archeologia, il cui prospetto principale è ispirato allo stile greco-italico adattato al carattere ed alle esigenze di un edificio moderno, sarà distinto in tre parti:

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA.

ISTITUTO DI FARMACOLOGIA.

ISTITUTO DI MEDICINA LEGALE: LA FACCIATA.

ISTITUTO DI MEDICINA LEGALE: LATO POSTERIORE.

ISTITUTO D'IGIENE.

ISTITUTO E GIPSOTECA PER LA STORIA DELL'ARTE ANTICA.

ISTITUTI DI ANATOMIA E PATOLOGIA.

CLINICA PEDIATRICA.

ROMA: I FUTURI EDIFICI DELL' UNIVERSITÀ

Istituto scientifico, aula delle lezioni e gipsoteca. Il primo costituirà il corpo anteriore dell'edificio ed occuperà due piani, mentre le altre parti ne occuperanno uno soltanto. Ma di questo gruppo sono pure da menzionare il progetto dell'edificio in cui saranno riuniti, per l'affinità dei loro studi e ricerche, gli istituti di antropologia e zoologia, e quello del museo zoologico, il quale dovrà accogliere le collezioni che ora si trovano nell'antico palazzo della Sapienza.

Sul prolungamento del viale del Policlinico si distaccheranno su tre file gli istituti di farmaco-

PALAZZO DEL RETTORATO: PARTICOLARE DEL PROSPETTO.

logia, psicologia sperimentale, fisiologia e chimica fisiologica, anatomia comparata e fisiologia generale, clinica psichiatrica, medicina legale, anatomia umana, botanica, mineralogia e geologia, fisica e chimica farmaceutica.

Questi edifici saranno separati fra loro da larghi viali e fiancheggiati da giardini, per terminare in una grande piazza a cui farà capo il prolungamento del viale della Regina.

Il centro del nucleo di edifici disposti ad esedra in questa estrema parte della città universitaria sarà formato dalla mole dell'Istituto di clinica generale che avrà alla destra l'Istituto per le applicazioni chimiche, alla sinistra l'Istituto di igiene.

Nella zona di rispetto, che trovasi a ridosso del Policlinico, avranno posto varî istituti e padiglioni, come la chinica traumatologica ed ortopedica, di cui il Ministero dell'I. ha ordinato gli studî, ma che non è prevista da alcuna legge; il padiglione d'isolamento della clinica ostetrico-ginecologica e quello della clinica pediatrica, la cui sede principale verrà elevata, unitamente all'istituto di anatomia patologica e patologia generale, nell'interno del Policlinico Umberto I, di cui occupa attualmente uno degli edifici minori.

E sì come è necessario che gli edifici creati a costituire il nuovo centro universitario di Roma possano non essere distrutti o risultare co'l tempo insufficienti, i relativi progetti sono stati compilati co'l proposito di dar posto ai singoli istituti in locali rispondenti esclusivamente alle loro esigenze. Onde per tutti gl'istituti di carattere scientifico l'ufficio tecnico si è valso opportunamente del parere dei professori preposti alla direzione degli istituti stessi.

Pei gruppi dei principali edifici si è dovuto procedere a speciali studî prospettici, dai quali risulterà l'armonia degli effetti sintetici del vasto piano.

NICOLA DE ALDISIO.

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

Vol. XL N. 238

EMPORIUM

RIVISTA·MENSILE
ILLUSTRATA·D'ARTE
·LETTERATURA·
SCIENZE·VARIETÀ

OTTOBRE 1914

DIREZIONE·AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO·ITALIANO·D'ARTI·GRAFICHE
BERGAMO

ISTVÁN CSÓK: RITRATTO DI MIA MOGLIE.

EMPORIUM

VOL. XL. OTTOBRE 1914 N. 238.

ARTISTI CONTEMPORANEI: ISTVAN CSOK.

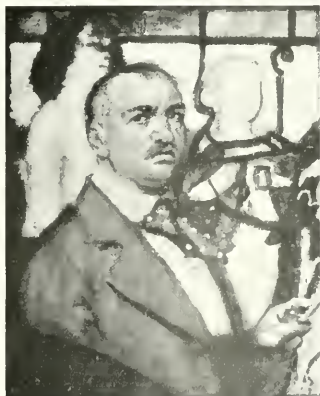
ICHAEL Munkácsy e Ladislas Paál meritano a buon diritto di essere considerati i due maggiori rappresentanti della pittura ungherese della seconda metà del secolo decimonono, malgrado quanto di artificiosa teatralità ritrovasi nella maggior parte delle opere del primo e malgrado l'eccessivo trasporto pei paesisti di Barbizon che mortificò alquanto l'originalità del secondo.

Grandemente, del resto, eglino differirono per indole, per tendenze artistiche ed anche in quanto a successo, giacchè, legati da affettuosa amicizia, di comune non ebbero che la triste fine in un sanatorio.

Oggidì del Munkácsy, che pure fu uno degli artisti più glorificati dell'epoca sua e potette largamente godere delle soddisfazioni morali e dei vantaggi materiali di una trionfale fama europea, le vaste e macchinose tele dalle colorazioni bituminose e di soggetto biblico storico o pateticamente aneddotico, quali *Cristo innanzi a Pilato*, *La morte di Milton* e *Le ultime ore di un condannato a morte*, ci lasciano freddi, ad onta dei non comuni loro pregi di composizione e di tecnica, e sono invece alcuni suoi rapidi e savorosi abbozzi, *Interno della scuola di Kolpach*, *Angolo di finestra* o *Vecchia occupata a fare il burro*, che ci piacciono e ci interessano.

Il Paál, invece, era schivo da ogni invenzione letterarieggiante e da ogni trucco scenografico e l'ispirazione la cercava e la traeva direttamente dagli spettacoli della natura e dalle profonde impressioni che dinanzi ad essi risentiva il delicatissimo animo suo, anche se l'ammirativa simpatia pel Corot, pel Daubigny e pel Chintreuil, con cui fu in domestichezza ed accanto ai quali più di una volta lavorò nella foresta di Fontainebleau, lo inducessero ad imitarne, senza che neppure se ne rendesse conto, la particolare maniera di dipingere. Ed ora è un sottile e acuto godimento estetico che ci procura qualsiasi dei suoi paesaggi boschivi, indorati dal tramonto, velati dalla lieve caligine mattutina o rinfrescati e ratteneriti, nell'armoniosa gamma dei verdi dei gialli e dei bruni, dalla pioggia cessata appena da poco, paesaggi di amabile visione poetica e di squisita grazia pittoresca, che non ci si stancherebbe mai di contemplare.

ISTVÁN CSÓK.

Contemporaneamente a questi due maggiori, operavano, con instancabile lena, parecchi altri pittori, tra i quali ricorderò Barabás e

Horovitz, apprezzati sopra tutto come ritrattisti, Szoldatits, ricercato cultore di soggetti sacri, Brocky e Lotz, specialisti in figure mitologiche e leggendarie, Wagner, celebre sopra tutto per le sue ampie decorazioni murali, e Székely e Benczur, evocatori macchinosi di scene storiche. Le opere di questi artisti e dei loro emuli meno reputati non presentano più oggidì che un'importanza oltremodo limitata ed affatto retrospettiva, benchè alcuni di essi vivano ancora, carichi di anni e di onori.

Fra il più giovane di costoro, Gyula Benczur, nato nel 1844, e Pál Szinyei Merse, nato nel 1845, non vi è, in quanto ad età, che la differenza di un anno soltanto, ma quale immenso divario fra l'opera del primo, pedissequamente fedele tanto nei metodi quanto nelle abitudini e nelle convenzioni alla pittura di visione artificiosamente romantica e di soggetto teatralmente storico che signoreggiava in Ungheria quando entrambi iniziarono la loro carriera artistica, e l'opera del secondo, così profondamente novatrice nello studio di quei problemi della luce e della trasparenza atmosferica, i quali dovevano in Francia, quasi in pari tempo, occupare la mente e gli occhi di Manet e degli altri Impressionisti! Mentre il primo si compiaceva a prolungare, in mezzo ad un coro di lodi, uno dei periodi meno simpatici e più manierati dell'arte dell'Ottocento, l'altro, fra contestazioni e sarcasmi, si presentava come ardito precursore ed accorto iniziatore di una delle riforme tecniche più importanti della pittura contemporanea; mentre dunque l'uno chiudeva la porta sul passato, l'altro l'apriva sull'avvenire.

ISTVÁN CSÓK: FIORI AUTUNNALI.

Se, però, lo Szinyei fu, nella prima metà della sua carriera, un intuitivo di vista acutamente delicata ed in pieno possesso, fino quasi dalle iniziali sue prove pittoriche, del magistero della forma, nella seconda metà ci appare, siccome già altravolta ho avuto l'occasione di rilevare, un solitario. Acclamato dalla giovane generazione del proprio paese come un antesignano ed un iniziatore, non possiede

discepoli, perchè coloro medesimi che ai giorni nostri lo riveriscono e lo acclamano, debbono la facoltà di comprenderlo, di apprezzarlo e di condividerne per tanta parte le aspirazioni artistiche agli insegnamenti ed agli esempi che hanno avuto, mentre trovavansi lontani dalla patria, in Germania o in Francia.

ISTVÁN CSÓK: BOSCHETTO SUL DANUBIO. (Fot. Nandor

*
* *

Sì, è proprio così: le schiere giovanili a cui era assegnato il compito di rinnovare la pittura magiara e di farle assumere quell'aspetto modernisticamente e gustosamente attraente che ha formato il vivo successo ottenuto dai loro quadri sia a Roma nel 1911, sia a Venezia nell'anno in corso, dovevansi formare quasi del tutto all'estero, dietro i modelli ed alla scuola degli artisti d'avanguardia di Parigi e di Monaco.

Durante la loro assenza la pittura di genere, di una piacevolezza quasi sempre artefatta e sovente bottegaia, che nel favore del pubblico ungherese aveva, a poco per volta, sostituita la pittura storica

d'ispirazione romantica, trionfava ed i suoi cultori, il Bihari, il Margitay, lo Spánik, lo Statezky, il Jendrassik e i fratelli Bruck, si disputavano, in concorrenza coi superstiti della letterarieggiante scuola storica e con qualche tardivo seguace di essa, come ed esempio il Vagó, il Festzy ed il Paczka, con qualche ritrattista, come il Karlonszky e lo Stetka, e con qualche animalista, come il Vastagh ed il Pállik, i premii delle esposizioni e le ordinazioni del Governo e dei privati.

Finalmente parecchi dei giovani, che, tenendosi lontani dalla patria, si erano a poco per volta, sotto la guida degl'indirizzi novatori tedeschi e francesi, creata una lucida coscienza estetica e si erano impadroniti dei più recenti processi tecnici, ritornarono in Ungheria e, col proposito di addestrarsi alla lotta in favore di quella completa restaurazione dell'arte nazionale invecchiata e diventata artificiosa e convenzionale ogni giorno più, pensarono di riunirsi per vivere e per lavorare insieme in qualche minuscola città di provincia od in qualche villaggio perduto in aperta campagna.

Fu così che sorse la colonia artistica di Nagybánya, di cui fecero parte, tra gli altri, il Réti, il Nyilassy, il Ferenczy, il Glatz, l'Iványi-Grünwald, tutti nati fra il 1860 ed il 1870, e poi, a somiglianza di essa sorsero, a qualche anno di distanza, le altre due di Szolnok, che ebbe i suoi più spiccati rappresentanti nei tre valenti paesisti Olgyay, Szlányi e Mihalik e nel figurista Fényes, e di Gödöllö, che si accentrò intorno a Nagy ed a Körösfoy, nel cui programma, che doveva avere un così brillante svolgimento, le arti applicate hanno un'importanza non minore della cosidetta arte pura.

ISTVÁN CSÓK: RITRATTO DEL SIG. WLASSITS.

Queste colonie artistiche hanno possentemente contribuito, non meno del « *Circolo degli impressionisti e naturalisti magiari* », fondato nel 1907 e che, oltre a varii dei giovani pittori d'avanguardia già da me innanzi mentovati, comprende tra i suoi socii la Strobenz, il Magyar-Mannheimer, il Katona, il Vaszary ed il Rippa-Ronai, alla salutare odierna rinnovazione modernistica della pittura ungherese e meriteranno quindi di avere una pagina glorificatrice nella storia che in avvenire si scriverà di essa.

ISTVÁN CSÓK: RITRATTO DI MIO ZIO.

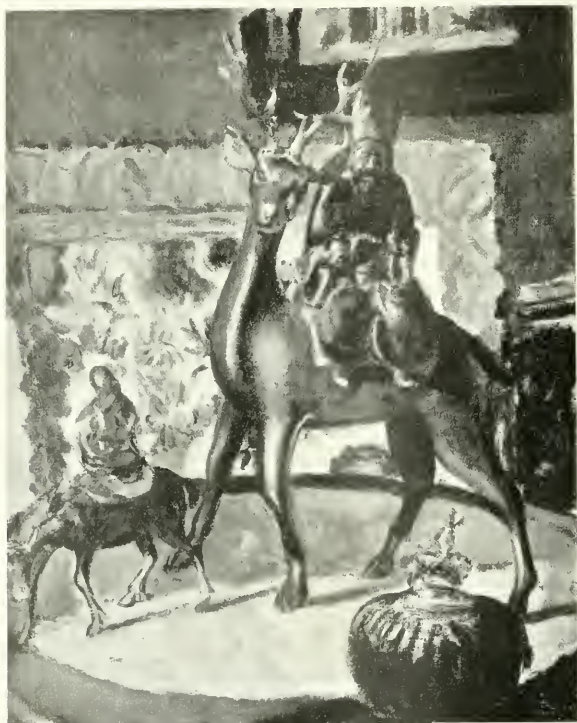
Di questa nuova generazione artistica che ha voluto e saputo, con più o meno audacia, rompere i cancelli tradizionalistici, dentro i quali si compiacevano o si rassegnavano a rimanere i pittori della generazione antecedente, i tre rappresentanti più individuali e significativi sono, almeno a parer mio, Iszác Perlmutter, da me presentato già, alcuni mesi fa, ai cortesi lettori dell'*Emporium*, Béla Iványi-Grünwald, di cui mi riservo di fare conoscere tra non molto l'opera varia ed oltremodo interessante ora per efficacia evocativa ed ora per grazia decorativa, ed infine István Csók, del quale nelle pagine di questo mio articolo sono riprodotte parecchie delle tele più leggiadre e caratteristiche.

ISTVÁN CSÓK — LA COMUNIONE.

ISTVÁN CSÓK : LA VIA DEL TEATRO POPOLARE.

*
* *

Fu a Puntageren che nacque nel 1865 István Csók. I suoi genitori erano contadini che si erano arricchiti coltivando con industriosa laboriosità la terra e commerciandone i prodotti. Essi, al contrario di quanto troppo spesso accade nelle famiglie borghesi, non si opposero punto alla precoce vocazione che per l'arte addimostrò il loro figliuolo ed anzi, sentendosene lusingati nel loro amor proprio, gli fornirono abbastanza largamente prima i mezzi per seguire i corsi dell'Accademia di belle arti di Budapest, poi quelli per recarsi a perfezionarsi nella pittura in Baviera ed in Francia.

Più che a Monaco, il giovane István si sentì a suo agio a Parigi, dove si trattenne assai più a lungo e dove subì a bella prima l'influenza di Bastien Lepage e in ispecial modo di Dagnan-Bouveret, come lo rivela evidentemente un quadro, che su di lui, molto giovane ancora e quasi del tutto sconosciuto, richiamò l'attenzione simpatizzante del pubblico e della critica. Intitolato *La Comunione*, composto con molto garbo, di sobria colorazione

ISTVÁN CSÓK: BRONZI CINESI.

e di disegno saldo corretto ma un po' ascintto, esso appartiene attualmente al Governo Ungherese e figurò, insieme con altri suoi più recenti più originali e più gustosi, alla mostra internazionale d'arte del 1911 a Roma.

A sviarlo da quest'imitazione, senza però giovargli composizione di carattere tragico di cui chiese il soggetto ad un sanguinoso episodio di ferocia femminile della storia della sua terra natale, composizione a cui lavorò per varî mesi con foga entusiastica, ma che, malgrado la vigoria figurativa con cui vi erano tratteggiati alcuni giovanili nudi mu-

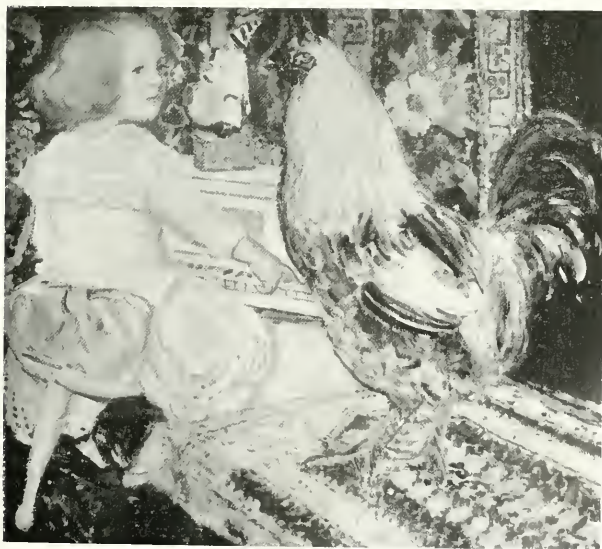
ISTVÁN CSÓK: FIORI E FRUTTI. (Fot. Nandor)

a trovare una nota di originalità personale, dovevano contribuire, verso il 1890, i successi di superficiale mondanità, che, nell'annuale *Salon* parigino, ottennero le vaste e coreografiche tele di soggetto fra leggendario e storico del Rochegrosse e del Tattegrain. Suggestionato da essi, il giovane pittore magiaro volle provarsi anche lui in un'ampia liebri, non seppe e non potè evitare i molteplici difetti del genere macchinosamente artificioso a cui essa apparteneva.

Ritornato alfine in patria, i tentativi più semplici e più schietti che da altri giovani, pur tanto meno ben dotati di lui, vide fare intorno a sè e forse anche una vita più consona all'indole sua e l'es-

ISTVÁN CSÓK: PASTORE UNGHERESE.

ISTVÁN CSÓK: GIOVANI SPOSI UNGHERESI. (Fot. Naudor.)

ISTVÁN CSÓK: ZÜZÜ A PASSEGGIO.

ISTVÁN CSÓK: ZÜZÜ COL GALLO.

sere ritornato in istretto ed assiduo contatto con le sensazioni e le emozioni della sua infanzia e della sua prima giovinezza, prima lo turbarono e poi lo scossero e lo indussero a ripiegarsi su sè medesimo. Fu in questo intimo lavorio di ritrovamento della propria individualità e di cosciente assimilazione degli elementi purificatori ed insieme rinvigoritori da lui assorbiti all'estero che si formarono e poi crebbero assai rapidamente quelle spiccate caratteristiche di squillante sapiente e savorosissimo virtuoso della tavolozza, che noi adesso ammiriamo nelle voluttuose donne ignude, nei cantucci di salotti e di studii di pittore, nelle fastose nature-morte che costituiscono l'ispirazione migliore e più impressionante dell'opera d'István Csók, di cui può proprio dirsi che essa sia stata ideata ed eseguita per la gioia degli occhi. Cerchino pure altri la corretta sapienza del disegno, lo studio raffinato dei molteplici giuochi della luce solare lunare o siderale, l'evocazione intensa della vita in movimento od in riposo, l'espressione psicologica della fisonomia umana, le complesse ed abili composizioni allegoriche, la soavità mistica delle figurazioni sacre o anche le suggestive sottigliezze simboliche; il Csók, per conto suo, cedendo agli inviti di quella intensa ed acuta sensualità cromatica che costituisce il fondo di ogni schietta manifestazione estetica, sia aristocratica sia popolaresca, dell'indole magiara, non si occupa e non si preoccupa che degli accordi e dei contrasti dei colori e della grazia dei rabeschi e con essi soltanto egli ama di dilettare il pubblico dei buongustai e di affascinarne le pupille. Se il glorioso artista giapponese Hokusai amava definirsi, circa cento anni fa, a piè delle stampe della sua tarda ma sempre vivida vecchiaia, *pazzo pel disegno,* István Csók potrebbe a ragione qualificarsi *pazzo pel colore.*

ISTVÁN CSÓK: BAGNANTI SULLA SPIAGGIA DEL LIDO.

VITTORIO PICA.

AUBREY BEARDSLEY — IL VIAGGIO D'ISOTTA (DALLA « MORTE DARTHUR »).

NARRATORI MEDIEVALI:

DAME MARIE, LA PRIMA POETESSA FRANCESE.

AME Marie, Marie de France, è stata insieme a Margherita di Navarra, ma tre secoli prima di lei, la più amabile fra le novelliere francesi. Essa s'era guadagnata l'ammirazione affettuosa di tutti i colti lettori del tempo suo. Un vecchio rimatore, che forse la conobbe, unico testimone d'una fama letteraria annichilita, come quasi ogni altra cosa, ohimè, dal ferreo scettro del tempo, ci dice di lei ne' suoi versetti ingenuamente trotterellanti, che Dame Marie, pur scrivendo cose non vere, « ha raccolto gran lode e le rime sue tornano dovunque gradite. Molto le amano, molto le tengon care conti, baroni, cavalieri! E se le fanno leggere o raccontare. E non son da meno le dame: esse ascoltano i *Lais* di Maria lietamente e di buon grado, perchè rispondono per l'appunto ai gusti loro »:

> Les lays soleient as dames plaire;
> De joye les oyent e de grè
> Qu'il sant sulun lur volenté.

* * *

Che l'esempio di Maria abbia destato molto desiderio di gloria letteraria nelle donne dell'età sua non si potrebbe affermare; tuttavia, sarebbe un errore il veder in lei un'eccezione, una nuova meraviglia, un « mostro » nell'accezione scientifica della parola. Uno de' pregiudizi più comunemente diffusi intorno al medio evo (e ve n'è un numero infinito e sono tutti tenaci e radicatissimi) è quello che l'educazione femminile fosse allora completamente trascurata. Nulla di più falso. Vi sono stati de' tempi e de' luoghi ne' quali era ben più facile trovar chi sapesse leggere e scrivere tra i membri del sesso debole che non fra quelli del sesso forte. E la cosa si capisce. Gli uomini, cresciuti nelle occupazioni faticose e violente delle armi, soliti a cercare svago e ristoro dalla lotta contro i loro simili in quella contro le fiere, anche più pericolosa ed aspra della prima, non avevano certo tempo nè voglia di svaghi più elevati. Ma le donne, che passavano i lunghi giorni nelle

sale de' castelli, occupando le mani in lavori d'ago, di filo, di tessuto, trovavano la via della liberazione nel libro. Ed accanto al messale, al breviario avevano luogo il canzoniere, il romanzo. O quanti viaggi compiuti così col solo aiuto dell'immaginazione nel paese della leggenda! La letteratura fu allora un talismano di virtù oggi dimenticata.

Se le donne viventi nel mondo sapeano dunque quasichè tutte, ove la condizion loro fosse elevata, leggere almeno il libro d'ore, nei chiostri la cultura giungeva ad un grado molto maggiore. Ivi nella placidità d'una vita contemplativa le arti fiorivano. E spesso fra i cantici pii ad un'eletta mente di donna avvenne di sognar imprese più ardite che non fosse il mettere mano a tesser arazzi giganteschi racchiudenti nelle pieghe flessuose tutta una storia di battaglie e di trionfi: la guerra di Troia o la conquista dell'Inghilterra. A più d'una dama, nelle cui vene scorreva sangue illustre, parve impresa degna di sè cercar fama nell'opera dell'ingegno; e così avvenne che la storia del pensiero medievale potè segnar più d'un nome femminile nelle sue pagine luminose.

Tale è quello di Duoda, Contessa di Settimania, che, rimasta vedova nell'841, scrisse per l'educazione del figlio suo Guglielmo un apposito *Manuale*; tale quello di Roswitha, la fanciulla tedesca, che dal chiostro di Gandesheim, dove era entrata sull'inizio del sec. X, seguì con occhio vigile le bellicose imprese di Ottone I imperatore e volle celebrarle in versi latini di eroica andatura: essa, che, più tardi, doveva colle sue commedie, condotte sul modello delle Terenziane, far rivivere, con esempio memorando, il teatro antico latino, proprio nel più denso tenebrore medievale. E altre ancora potrei ricordare; ma basti una sola: quella Errada di Landsberg, abbadessa d'Odilienberg dal 1167 al 1195, che nel sec. XII pose mano ad una vera e propria enciclopedia scientifica, che intitolò *Hortus Deliciarum*, « orto di delizie », ed il suo faticoso lavoro ricopiò di propria mano ed abbellì di delicate miniature in un manoscritto incomparabile che la barbarie prussiana annientò nel 1870, quando a Strasburgo andò arsa, pur troppo!, colla Cattedrale anche la civica Biblioteca

In questo eletto manipolo di pensosi spiriti femminili prende degno luogo la scrittrice della quale mi son oggi proposto di parlare. *Dame Marie*... chi era costei? Il nome suo, che godette, sette secoli sono, sull'inizio del secolo XIII, un'indiscutibile notorietà negli aristocratici ritrovi d'Inghilterra e di Francia, era piombato nel più profondo obblio, quando, correndo il 1820, un erudito francese si propose di rinfrescarlo, mettendo alla stampa le poesie che di lei rimanevano. Così, grazie al Rochefort, Maria di Francia ricomparve alla luce. E il suo ricomparire fu salutato dall'ammirazione affettuosa di Wolfgango Goethe, il quale ne scriveva: « La nebbia degli anni che misteriosamente ravviluppa Maria di Francia, ci rende i suoi poemi più squisiti e più cari ».

* * *

Ma questa ambigua oscurità che può dilettare un poeta, uno spirito non d'altro preoccupato che della propria artistica soddisfazione, non riesce certo ugualmente accetta allo studioso. L'imperioso bisogno della storia letteraria è appunto questo: di riportare ogni fenomeno artistico al suo tempo, al suo paese d'origine, al suo autore. Così tutto si rischiara e i rapporti tra le manifestazioni artistiche si riannodano. Ma un'opera anonima, di cui neppure il tempo sia noto, è come un ritratto di persona sconosciuta: quanto più esso vi piace e vi conquista, e più sentite pungente il rammarico di non saper chi rappresenti: quell'ignoranza è come la barriera insuperabile posta tra un cuore ed un altro cuore, tra un pensiero ed un altro pensiero.

Or questo è il caso di Maria. Di lei nulla all'infuori del nome ci è noto:

> Au finement de cest écrit
> K'en romans ai turné et dit
> Me numerai por remembrance:
> Marie ai num, si sui de France;

dice essa stessa, chiudendo le sue *Favole d'Esopo*. Ed è tutto. Dunque la poetessa era francese, e, quando scriveva, si trovava forse in altra terra che la sua non fosse, giacchè nessuno trovandosi in patria pensa a declinare la propria origine. E difatti essa era in Inghilterra. Che cosa vi faceva? Altro mistero. Delle sue opere quella che è la più importante ed insieme la più antica per tempo, appare indirizzata ad un « nobile re », di cui il nome è taciuto; la seconda, la versione delle Favole d'Esopo, dall'inglese in francese, è stata fatta per un conte Guglielmo:

> Pur amur le comte Willaume
> Le plus vaillant de cest royaume.

Or chi è il re? chi il conte? I dotti, a partire dal De Rochefort, almanaccarono parecchio in argomento: passarono in rassegna i re d'Inghilterra, i più illustri principi che ebbero il nome di Guglielmo, in Gran Brettagna e fuori di essa, ma senza venire ad una conclusione soddisfacente. A questa si è giunti soltanto in tempo recente, e grazie ad uno studio accurato, rigorosamente scientifico, della lingua adoperata da Maria. Oggi le investigazioni intorno all'evoluzione dell'antico francese e de' suoi vari dialetti son pervenute ad un tal grado di perfezione, che il filologo dall'esame dei suoni, dalle forme di un testo può precisarne la data, a differenza di pochi lustri. Ora lo studioso che fece oggetto poco dianzi di un lavoro diligente la lingua di Maria, ha posto in chiaro, fuori d'ogni contestazione, che essa ha scritto in Inghilterra, tra il 1160 ed il 1190 all'incirca. Messo questo in sodo, molte dubbiezze sono scomparse. La poetessa ha vissuto alla corte de' Plantageneti; il « nobile Re » per il quale ella ha assunto l'impresa di raccontar i *Lais,* è Enrico II, grande protettore di letterati e d'artisti, che intorno a sè ebbe una corte fiorente, dove i trovatori, attirati dalla munificenza della sua seconda moglie, la celebre Eleonora d'Aquitania, gareggiavano coi trovieri. E il conte Guglielmo, altro protettor di Maria, è Guglielmo Lungaspada, conte di Salisbury.

E di Maria dovremo proprio rinunziare a saper mai nulla di preciso? Ultimamente uno storico inglese, ritornando sull'argomento, ha emesso una ipotesi la quale ha lasciato tutti un poco esitanti e pensosi. Goffredo, conte d'Angiò, il padre di Enrico II, accanto ai figli legittimi ne aveva generati degli illegittimi, e fra essi talune ragazze, le più delle quali sposarono de' nobili signori. Ma una di esse, Maria, prese il velo e, divenuta abbadessa di Shaftesbury, uno de' più ricchi e potenti conventi del Regno, ne ritenne il governo per lunghi anni, dal 1151 al 1215. Come sorella di re Enrico, essa ebbe amichevoli rapporti coi figli di lui, così legittimi come naturali, con Giovanni, con Riccardo Cuor di Leone, con Guglielmo.... Perchè non si dovrà riconoscere nella badessa di Shaftesbury l'autrice dei *Lais,* delle Favole, dirette appunto al re Enrico ed al conte Guglielmo, con una dignità affettuosa, che se ammette il rispetto dovuto a persone tanto potenti, esclude però il servilismo e la cortigianeria?

L'ipotesi è attraente: però, come tramutarla in certezza? Ma ciò poco importa. Quel che preme a noi è l'avere rimessa Maria nel suo ambiente Giacchè la sua poesia è appunto uno specchio fedele della società in mezzo alla quale è vissuta. La corte d'Inghilterra, ad onta de' feroci dissidi che l'agitavano, è pur sempre agli occhi nostri quella in cui l'ideale dei tempi nuovi viene con maggior brama ricercato ed in qualche parte raggiunto: quest'ideale è la cortesia.

Un grande mutamento nell'idee e nei costumi si avverte difatti verso la metà del secolo XII nella società feudale francese. Al vecchio ideale

MARIA DI FRANCIA — DA UN MANOSCRITTO DELLA FINE DEL XIII SECOLO, NELLA BIBLIOTECA DELL'ARSENALE A PARIGI.

del guerriero forte e rude, insensibile ad ogni altra voce che non sia quella della fede e della lealtà, ne succede uno nuovo, in cui gran parte è data alle virtù sociali: non basta esser forti, bisogna esser cortesi, adorni di leggiadri costumi, di liberali istituzioni. L'aggentilirsi dei sentimenti è accompagnato da un bisogno di godimenti, di raffinatezze sin allora ignoto. I vecchi castelli, chiusi e torvi, si aprono alle feste di primavera, alle giostre, ai tornei; le sale nude e disadorne si ammantano di arazzi istoriati, di cuoi dipinti, di stoffe orientali; il guerriero e la dama gareggiano a lor volta nel vestirsi sfarzosamente, nello sfoggiare sete e broccati, ornamenti preziosi. Questa trasformazione che si avverte nella vita, non può a meno di ripercuotersi nel mondo della poesia. Gli eroi che si ammirano, che si amano, si imitano, non sono più i vecchi paladini di Francia, raccolti intorno a Carlomagno, l'imperatore

dalla barba fiorita, intenti a tagliar a pezzi per la maggior gloria della fede i barbari pagani ed i cani saraceni. Adesso Carlo cede il seggio ad Arturo, il fantastico re di Brettagna, i suoi Pari ai cavalieri della Tavola Rotonda, pronti sempre a scendere in campo per l'amore e la bellezza.

L'amore! Ecco il nuovo e potente dominatore della società contemporanea. Il Dio d'Amore, tiranno onnipossente, è l'oggetto della universale adorazione. Lui celebrano i trovatori, che nella lirica di Provenza creano tutto un artificioso sistema di amare e di servire, una gerarchia ad imitazione della feudale, in cui la Dama è il sire e l'amatore il vassallo ed il servo. Lui esaltano d'altra parte i trovieri, che nei loro racconti meravigliosi scelgono a protagonisti amanti incomparabili, eroi di pietose avventure: Tristano, Lancellotto, Isotta, Ginevra.

Maria di Francia ha sentito fremere dintorno a sè il soffio di questa rinascita ed ha voluto assecondarla. Le dame, vezzose ed innamorate, i cavalieri prodi e leggiadri, che le vivevano daccanto, aspiravano a possedere una letteratura che rispondesse ai loro nuovi ideali, che li facesse vivere in quel novello mondo da cui erano affascinati. Ella volle soddisfarli. La buona fanciulla, cosa ben notabile in quell'età, aveva sete di gloria. « Chi da Dio ha ricevuto scienza e facoltà di ben parlare, non deve nascondersi e tacere, ma volentieri mettersi innanzi ». « Chi si vuol custodire dal male deve coltivare il proprio spirito ed iniziare un'opera di lunga lena. Per siffatta guisa otterrà il suo fine ed eviterà gran dolore ». « Io avevo dapprima vagheggiato di fare qualche bella storia, voltandola dal latino in volgare; ma ben poco pregio ne avrei ritratto; tanti altri se ne sono già immischiati! Allora ho pensato ai *Lais* ».

* * *

E qui è necessaria una breve digressione. Che cosa sono i *Lais*?

In età tanto remota che delle vicende di essa poche tracce permangono, un popolo ha esistito che stendeva la propria signoria sulla più gran parte dell'Europa. Era il popolo Celto, che occupò per gran tempo così la Spagna e la Francia come l'isole di Brettagna e d'Irlanda; l'Italia settentrionale come l'Asia minore. Questo popolo vide poi per dolorose vicende distrutta la sua potenza: respinto da novelli strati, venuti dall'Asia, decimato, sconfitto, finì per non aver altra patria che le isole britanniche non fossero; e qui pure, al momento in cui le invasioni germaniche ebbero principio, si trovò a dover difendere, contro i Sassoni feroci e gli Angli pertinaci, la sua terra, la sua credenza, la sua vita.

La disperata battaglia fra gli invasori e i Celti finì però colla disfatta di costoro: dal sec. VI in poi non rimasero in poter loro che l'Irlanda, il paese di Galles e la Cornovaglia nella Gran Brettagna, ed una provincia della Francia, che era rimasta vuota d'abitatori e che si ripopolò dei Celti fuggenti le asce de' Sassoni, l'Armorica, detta da loro appunto Brettagna. Queste reliquie di un gran popolo conservarono pur sempre il loro linguaggio (che risuona tuttora sulle bocche di que' marinai che Pierre Loti ha reso cari a tutti i lettori dei suoi romanzi) e con esso un patrimonio di tradizioni vetuste e di racconti. Essi serbavano il culto vivo di Artù, un capo del sec. V, che li aveva guidati alla battaglia contro le schiere de' Sassoni ed intorno a lui raccoglievano una schiera ideale di eroi protagonisti di strane e meravigliose avventure. E coteste avventure erano narrate al popolo da cantori i quali accompagnavano le loro narrazioni con uno strumento musicale a corde, la *rottha*, che era lo strumento nazionale dei Brettoni, come l'arpa quello dei Germani.

I cantori brettoni però non restarono rinchiusi dentro gli angusti confini del loro suolo natale: quelli della Cornovaglia e del Galles percorrevano l'Inghilterra; quelli della Brettagna continentale andavano girando la Normandia e le regioni vicine. E i loro canti, i *Lais*, commovevano ed incuriosivano gli uditori. Essi consistevano in componimenti musicali, accompagnati da parole. Ma come (si dirà) potevano i Francesi e gli Inglesi comprenderli? Particolare assai curioso, ciò che rendeva attraente l'udizione dei cantori brettoni non era la poesia, bensì la musica. I loro componimenti avevano un accompagnamento musicale caratteristico, raffinato, spesso molto melanconico. E gli uditori li ascoltavan volentieri. Ma si capisce bene, che dopo aver gustata la musica, bramassero conoscere le parole che ad essa si accompagnavano. E i cantori dovevano metter al corrente gli uditori delle cose e dei fatti a cui la canzone si riferiva. Queste spiegazioni eccitavano anche di più la curiosità, perchè le cause che avevano provocata l'apparizione delle canzoni erano sempre avventure d'amore, storie di sangue, di morte, magici casi.

* * *

Maria condivideva l'interesse dei suoi contemporanei per i *Lais* brettoni. Ed a un certo momento si domandò perchè non scriverebbe dessa in francese le storie stesse che avevan dato origine ai *Lais* più celebri. Una volta entrata in quest'ordine di idee, ella si accinse prontamente all'opera. E fra i vari componimenti che conosceva, scelse quelli che le parvero più importanti, più bizzarri, più atti ad eccitare la commozione e l'interesse dei suoi lettori.

ENRICO II RE D'INGHILTERRA E SUA MOGLIE ELEONORA DI GUIENNA.
(Le tombe esistevano nella Badia di Fontelvrault eretta nel 1094).

Così dunque noi ci spieghiamo oggi la origine della raccolta di novelle poetiche messa insieme da Maria. Essa ha semplicemente riunito quanto altri le veniva raccontando, mossa non già dal desiderio di fare cosa originale, ma d'esser fedele relatrice di ciò che le era narrato. Poichè non v'ha dubbio ch'ella abbia prestato piena fede ai *Lais* dei vecchi Brettoni. Ella ha veramente creduto che tutti i personaggi, di cui la tradizione le trasmetteva i nomi, avessero realmente esistito, fossero andati incontro alle vicende meravigliose che loro

si attribuivano, e che da queste vicende fossero scaturiti i canti che ne serbavano la memoria. Quest'ingenuità della poetessa costituisce una delle più preziose sue doti. Non solo difatti ella è stata portata così a mantenersi fedele nella narrazione delle leggende ai suoi fonti, ma queste leggende ella le ha raccontate con un'emozione, una sincerità le quali suppliscono largamente al difetto d'arte. Le poesie di Maria non son difatti opera raffinata di forma, come potrebbero essere le liriche dei trovatori contemporanei: la sua produzione è semplice, schietta, ma da questa ingenua semplicità la sensazione artistica balza fuori più viva.

I componimenti che costituiscono la raccolta di Maria, sono dodici. Altri *Lais* le sono stati attribuiti, perchè, una volta che il genere si diffuse, esso piacque e trovò imitatori; ma la critica glieli contende. Essi sono vari per loro indole. Alcuni sono racconti senz'elemento fantastico; in altri invece il meraviglioso ed il soprannaturale costituiscono l'essenza stessa della narrazione. Sono tutti per più motivi interessanti, ma è troppo evidente che per porgerne un concetto sarà necessario restringerci a pochi esempi. Io mi conteuterò dunque di riferirne testualmente un solo, il più breve di tutti, il *Lai del Caprifoglio*. E darò poi un'analisi succinta di un altro molto interessante per diverse ragioni, il *Lai dell'Usignuolo*.

* * *

Il *Lai del Caprifoglio* è soprattutto importante, perchè esso ci mostra come Maria di Francia supponeva che i *Lais* brettoni fossero sorti. Qui siamo portati in piena storia di Tristano e d'Isotta. Già fin d'allora l'eroe celtico, oriundo del Galles meridionale, aveva una biografia completa, e degli amori suoi colla bella Isotta, la fanciulla irlandese ch'egli aveva conquistata e portata in sposa allo zio Marco, re di Cornovaglia, si riferivano infiniti episodi.

Assai mi piace e ben lo voglio — del *Lai* ch'uom dice Caprifoglio — raccontarvi la verità — come fu fatto, da chi e dove — Parecchi m'hanno raccontato e detto — ed io l'ho trovato in iscritto — di Tristram e della regina — dell'amor loro, che tanto fu fino — dond'essi trassero [illegible] dolori — poi nel dì stesso ne morirono.

Il re Marco era [illegible] contro Tristram, il suo nipote — da la sua terra l'aveva licenziato — a cagion de la regina ch'egli [illegible] — Nel suo paese Trist. [illegible] andato — nel Sud-Wales, ov'era nato — Vi dimorò un anno tutt'intero — [illegible] potè tornar indietro — [illegible] a repentaglio di morte e di distruzione — [illegible] meravigliate [illegible] ch[illegible] — [illegible] pensieroso [illegible] — quando la sua [illegible] — [illegible] Tristram — [illegible] dal suo paese — e va [illegible] Cornovaglia — [illegible] la regina — Nella foresta tutto solo ei s'è messo — non voleva ch'alcuno lo scorgesse — All'imbrunire però se n'usciva — quand'era tempo di cercare un riparo — Presso contadini o povera gente — Ei prendeva alloggio la notte — E li addimandava di novelle — e che cosa facesse Re Marco — Costoro gli dicono che un bando — è stato fatto ai baroni — che debbano venire a Tintagel — Il re vuole tenervi corte — Tutti vi saranno per la Pentecoste — grande gioia vi regnerà e sollazzo — e vi sarà la regina.

Ciò udì Tristram e molto se ne rallegrò — Ella non vi si potrà mica recare — senza ch'ei passare la vegga — Il dì che il re si pone in cammino — ritorna Tristram nel bosco — Presso la strada sulla quale sapeva — che la regina passerebbe — spaccò pel mezzo un tronco di nocciuolo — e lo tagliò per bene su quattro facce — Quand'ebbe acconciato il bastone — col coltello v'incise il suo nome — Se la regina se n'avvede — la quale soleva star sempre vigilante — ben riconoscerà il bastone del suo amico — quando vi getterà sopra gli occhi — Altra volta gli era avvenuto — che in siffatta guisa ella lo discovrisse — Questa era la somma dello scritto — che fu inciso sul bastone — Come a lungo egli era colà stato — e avea atteso e soggiornato — per spiare e per sapere — come ei la potesse vedere — perchè viver senza lei non gli era possibile — È di lor due quello stesso — che avviene del caprifoglio — che al nocciuolo s'allaccia — Allorchè ad esso si è attaccato e stretto — e ravvolto in giro a tutto il tronco — posson ben vivere e durare insieme — Ma chi poi volesse separarli — il nocciuolo ne morrebbe in brev'ora — ed il caprifoglio pur esso — *Bella amica, così è di noi — Nè voi senza di me nè io senza di voi!*

La regina s'appressò cavalcando — Ella guardò un pochino innanzi — Vide il bastone, ben se n'accorse — ne riconobbe tutte le cifre — Ai cavalieri che le faceano scorta — e che camminavan seco — ordinò tosto d'arrestarsi — Ella vuole discendere da cavallo e riposare — Coloro l'hanno ubbidita — Ella sen va lungi dalla sua gente — e chiama seco la sua ancella (meschina) — Brenguein, che fu di così buona fede. — Un poco s'allontanò dal cammino — Dentro il bosco rinvenne colui — che più amava che cosa niuna al mondo — Gran gioia ebbero fra loro — Egli parlò a tutto suo agio con lei — Ella gli disse tutto quanto le era in piacere — poi gli insegnò il modo — per aver accordo col re — e gli disse quanto aveva sofferto — vedendolo da corte congedato — Il re l'avea fatto dietro denunzia — Poi se ne parte e lascia l'amico suo — Ma quando si venne al distacco, — dunque cominciarono a piangere — Tristram se ne stette nel Galles — infinchè lo zio non lo ebbe richiamato.

Per la gioia ch'egli avea provata — rivedendo la sua amica — in grazia del bastone ch'egli aveva inciso — per ricordare le parole (che ivi si leggevano) — così come la regina gli avea imposto — Tristram, che sapeva ben arpeggiare — ne avea fatto un *lai* novello — Assai brevemente lo nominerò — Gli inglesi lo chiamano *Gotelef* — I francesi lo appellano *Caprifoglio* — Io v'ho detto la verità — Del *lai* che qui vi ho raccontato.

In questo breve componimento (esso è il più breve di tutti quelli che Maria ci ha trasmessi) sono evidenti, malgrado la traduzione, le doti più caratteristiche dell'arte sua. Essa non si preoccupa di dar splendore al suo stile, di gonfiarlo con retoriche espressioni, con parole pompose. Si esprime con grazia semplice e modesta, in una lingua sobria, energica, chiara. È stato detto più volte e da buoni conoscitori, che il suo stile richiama quello del La Fontaine: v'ha del vero in ciò. Par d'esser dinanzi ad una polla d'acqua limpida e fresca

AUBREY BEARDSLEY — ISOTTA SCRIVE A TRISTANO (DALLA « MORT DARTHUR »).

che zampilla silenziosa e abbondante in mezzo ad un prato verdeggiante, serpe d'argento, che s'allunga e sparisce tra le alte erbe ed i fiori odorosi.

* * *

Non meno tenue e grazioso è un altro *Lai* di Maria: il *Lai du Laustic*. E questo pure è schiettamente celtico e lo dimostra il nome con cui si designa; una delle poche parole di quell'idioma che ci sian state trasmesse attraverso la letteratura francese. *Laustic* vale « usignuolo ».

« Un'avventura vi narrerò (così comincia Maria) della quale i Brettoni hanno fatto un *Lai*. Esso si chiama — se non erro — *Laustic*: così lo chiamano nel loro paese; in Francia si chiama Rossignuolo, ed in buon inglese *Nihtegale* ».

Nel paese di Saint-Malo vi era una villa assai rinomata. Vi dimoravano due cavalieri che vi possedevano beni stabili. A cagione della eccellenza dei due baroni era buona la fama della villa. Un d'essi aveva moglie: una donna saggia, cortese ed adorna, che aveva gran cura di sè e della dignità sua. L'altro era un giovine, ben conosciuto fra i suoi pari, dotato di gran valore, che cercava farsi onore, spendeva largamente e donava volentieri. Egli amò la moglie del vicino e tanto seppe fare che ne fu ricambiato. Niuno ne seppe mai nulla; essi avevano grande prudenza, e la vicinanza delle case (chè erano separati soltanto da un altissimo muro) lor permetteva di vedersi e di parlarsi. Ma non più che questo, chè la dama era strettamente custodita quando il giovine trovavasi in villa.

Lungo tempo durò il loro amore, tanto che venne la state, quando boschi e prati si rinverdiscono e son fioriti i giardini. Gli augelletti con gran dolcezza van cantando e menando gioia per i fiori. Chi ama è in grande letizia: e così seguiva della dama e del cavaliere. Cercavano parlarsi e vedersi. La notte, quando la luna brillava ed il marito suo era coricato, la donna si levava, si metteva il mantello, e recavasi alla finestra per vedere l'amico suo. Tanto si levò e tanto stette alla finestra, che il suo signore ne fu commosso e le dimandò perchè si levasse e dove andasse. « Sire (gli risponde la dama) non vi ha gioia pari al mondo di quella di chi sente l'usignolo cantare. Tanto esso mi rallegra la notte ch'io non posso chiuder occhio quando canta ». All'udir ciò il signore ne rise di malcontento e d'ira. Egli pensò tra sè che avrebbe dato il malanno all'usignuolo. Non restò valletto in casa che non preparasse reti, ingegni, lacciuoli: poi ne fu pieno il verziere. Non vi fu nocciuolo nè castagno dove non mettessero laccio o vischio. Tant'hanno fatto che l'hanno colto. E tosto l'han dato vivo in mano al loro signore. Ei molto se n'allegrò, quando l'ebbe in mano. Se ne venne nelle stanze della signora. « Orbene, fece egli, dove siete voi? Venite innanzi, parlate con me. Ecco l'usignuolo inveschiato, per cagion del quale tanto avete vegliato. D'ora innanzi potrete dormire tranquilla; mai più vi sveglierà ». La donna fu dolente e sbigottita: lo chiese al suo sire, ma egli, il crudele, il villano, gli torse il collo e poi ne gettò il corpicciuolo addosso alla moglie, sicchè un po' le insanguinò la tunica, qui davanti sul petto. Poi il marito se n'andò. La donna raccoglie il corpicino; piange amaramente ed impreca a tutti coloro che fecero i lacci, gli ingegni e che tradirono l'usignuolo. « Lassa me, essa dice, come male mi va! Io non potrò più levarmi la notte e recarmi alla finestra e l'amico mio crederà ch'io l'abbandoni. È mestieri che io tosto mi ingegni e gli faccia sapere l'avventura! » E subito essa ha ravviluppato l'uccellino in un drappo di sciamito tutto lavorato e impresso ad oro. Poi ha mandato all'amico suo un valletto per presentargli l'usignuolo. E il giovane dolente dell'avventura, non fu nè villano nè tardo. Ma tosto ha fatto fare un'urnetta, non vi fu nè ferro nè acciaio: fu d'oro schietto, adorna di gemme, molto preziose e molto rare. V'era un coperchio che ben s'adattava. Vi ha posto dentro l'usignuolo; poi ha fatto suggellare lo scrigno e sempre con sè l'ha d'allora in poi portato.

Quest'avventura fu raccontata: non potè rimanere nascosta lungo tempo. Un *Lai* ne fecero i Brettoni: e lo si chiama il *Laustic*.

* * *

Ma le avventure che Maria si è proposta di far conoscere ai suoi contemporanei non sono generalmente così semplici e così tenui d'orditura e di sviluppo come nel poemetto adesso riassunto. Per lo più succede il contrario. I racconti, usciti dalle fantasie celtiche, sono essenzialmente meravigliosi. Al di là del mondo reale e sensibile, il genio brettone ne vede uno irreale e fantastico, da cui il primo è avviluppato. La credenza nella magia, in un potere arcano e tremendo, dà alla vita celtica uno strano carattere. Tutti i protagonisti si muovono in un'atmosfera di sogno. L'intervento di esseri soprannaturali, i quali, al pari delle fate e dei maghi, sconvolgono ogni legge naturale, ci

trasporta nel paese dell'assurdo, dell'incomprensibile. Gli animali sono pur essi attori dei drammi che si svolgono sulla terra: già gli uomini stessi si mutano continuamente in animali e viceversa: nel *Lai du Tiolet* un gran cervo si cambia in cavaliere: in *Guingamor* un cignale bianco, inseguito da un cacciatore, lo conduce ad una torre d'argento e d'avorio, dove vive tre secoli, come se vivesse tre giorni: nel *Lai d'Yonec* un cavaliere prende la forma d'uno sparviere e va a visitare una dama nella sua torre, finchè un giorno si lacera il corpo e il cuore colle punte di ferro di cui una mano gelosa ha munito le finestre. Uno dei caratteri più spiccati di questo mondo meraviglioso consiste in ciò che il medio evo non scorge affatto la necessità di respingere il sortilegio verso tempi favolosi o in terre ignote. Sono paesi a tutti noti, Nantes, il Mont St. Michel, resi quotidianamente testimoni di fatti straordinari, incredibili: le fate si aggirano ne' boschi dove cantano e lavorano gli spaccalegna, che a volte ne intravvedono fra il folto delle macchie i bianchi veli fluenti.

Gli eroi non abbandonano nè il vestiario nè le maniere del tempo. L'irreale e il reale si confondono ed il confine rimane indeciso. Tale, del resto, è il tipo dei racconti popolari anche oggidì e Maria ne conserva perfino in certe formole il linguaggio infantile ed il candore.

* * *

I racconti che Maria di Francia ha per la prima volta fatti conoscere alla società medievale hanno un grandissimo interesse per la storia letteraria non solo di Francia ma di tutta intera l'Europa, inquantochè da essi, secondo l'avviso dei critici più competenti, sono usciti fuori i grandi romanzi della Tavola Rotonda. Sono questi minuscoli *contes bleu*, paragonabili (come ha detto argutamente il Bedier) alla torre d'avorio, scolpita dall'artefice ateniese, miracolosa per la finitezza de' particolari, eppure così minuscola che un'ape poteva ricoprirla tutta dischiudendo le alucce, che, riuniti gli uni agli altri, hanno formato i più antichi romanzi, donde è uscita l'immensa epopea arturiana. Ma a prescindere da questa importanza storica, essi costituiscono un'opera d'arte che merita la maggior attenzione. Noi vediamo apparire in essi la prima volta le due forze che hanno così potentemente influito sulla produzione letteraria del medio evo, l'amore per la donna e l'amore per la natura. Queste forze hanno dato e conservato alle vecchie, logore narrazioni di Brettagna un'attrattiva particolare: come un aroma sublime che ne mantiene intatto l'incanto. Tanto è vero questo che oggi ancora, confidati all'arte, alla musica, gli eroi antichi si rianimano, ancora palpitano e fremono di una vita reale, ancora appagano, dopo che tant'onda di tempi è trascorsa, spazzando via civiltà, leggi, costumi, il nostro bisogno irresistibile d'una vita « più conforme all'anima ». Quest'assurgere perenne all'amore, al dolore, al sacrificio, alla passione che supera ogni ostacolo, che trionfa di tutto, anche della morte, ci fa piangere con Isotta e palpitare con Parsifal, quando Wagner ne richiama le figure sopra la scena. Ed è un merito non lieve della narratrice francese, semplice e mite, d'aver aperto prima la porta, da cui sono usciti i sogni azzurri che tanto balsamo hanno sparso sopra tante ferite.

F. NOVATI.

ASSEDIO DEL CASTELLO D'AMORE — SPECCHIO IN AVORIO DEL SEC. XII.

L'INCISIONE MODERNA

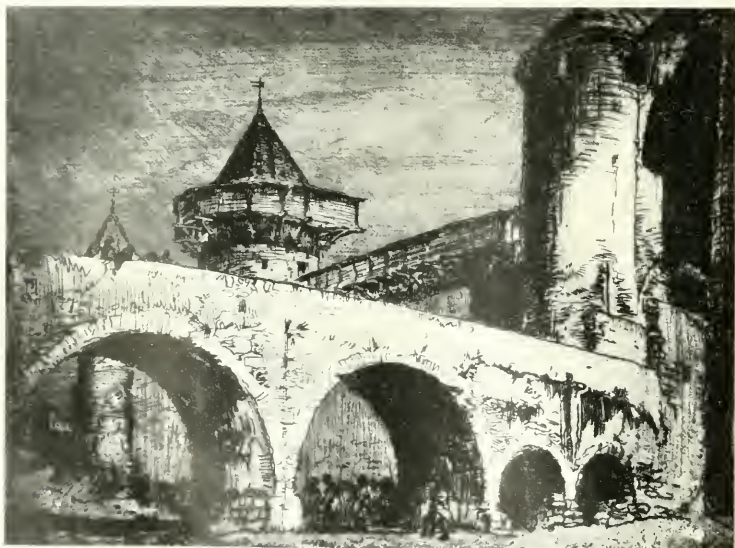
ALLA I ESPOSIZIONE DI BIANCO E NERO A FIRENZE.

A Società di Belle Arti di Firenze, dopo aver ospitato quella mostra dei quadri presentati da circa settanta pittori italiani coucorrenti al premio Ussi, mostra che era una melanconia a vedere, ha raccolto nelle sue sale un numero enorme di incisioni in rame, in zinco, in acciaio, in legno ed in pietra. E il pubblico ha fatto buon viso molto più a questa I Esposizione di stampe che alla fastidiosa teoria di quadri da premiarsi con diciassette mila lire.

È che l'incisione moderna, durante una rapida rinascita, che trent'anni fa poteva sembrare insperabile, ha conquistato con altrettanta rapidità il pubblico e si avvia a riprendere il posto che ebbe già nel campo dell'arte.

L'incisione era nata, come la stampa coi caratteri mobili, per un bisogno pratico di divulgazione: poter moltiplicare l'imagine concepita da un artista in un numero notevole di copie, talchè il prezzo ne fosse mite ed accessibile a molti, era una finalità analoga a quella che fece scoprire il modo di moltiplicare le copie di un libro, prima lusso di pochi, poi, con l'invenzione della stampa, strumento di cultura alla portata di molti.

L'incisione artistica, non bisogna dimenticarlo, ha questa origine pratica e popolare; nasce da un bisogno di molti contro un privilegio di pochi; è l'arte che adorna d'imagini la casa umile; è una delle arti che più s'accostano alla vita quotidiana.

Così, quando nacque, l'incisione ebbe una funzione più umile di quella che doveva assumere in seguito. Fu da principio un'arte di riproduzione di quadri o di disegni: specialmente gli incisori in

FRANK BRANGWYN: A CARCASSON.

(Con permesso della *Fine Art Society* di Londra, editrice della stampa). Fot. Giani

legno furono spesso operai piuttosto che artisti, intenti a riprodurre fedelmente il disegno che era loro fornito. È ormai accertato, per esempio, ed è noto, che delle numerose stampe in legno che portano la sigla famosa di Alberto Dürer nessuna fu incisa direttamente dal maestro di Norimberga, il quale si limitava a disegnarle, lasciando ad abili artefici la cura paziente dello scavare la lastra di legno.

Per la riproduzione delle imagini sacre popolari, per le carte da gioco, per i modelli delle oreficerie e delle ceramiche si prendevano disegni più o meno celebri e si riproducevano e si contraffacevano con maggiore o minore abilità, ripetendo le stesse forme all'infinito: soltanto pochi grandi artisti, dedicandosi direttamente all'incisione, traevano le stampe dalla loro ispirazione diretta, si esercitavano essi stessi nell'arte, giovane e già grande, del bulino.

Ma ben presto a questa tendenza riproduttiva dell'incisione se ne doveva aggiungere un'altra più libera, più varia, più suggestiva, più immediata. E spetta agli italiani del Cinquecento d'averla inaugurata, d'aver dato all'incisione un impulso che dura tuttora.

JOSEPH PENNELL: « I CASTELLI IN ARIA ». IL BAA-LAAN. (LITOGRAFIA).

Fot. Giani

* * *

Le cose che accenno brevemente riguardo ai

caratteri dell'incisione antica, prendendo l'occasione dalla esposizione fiorentina, avrebbero bisogno di un più lungo svolgimento, di una dimostrazione efficacemente esemplificata. Ma accennare a questi caratteri dell'incisione fino dal suo nascere nella seconda metà del Quattrocento, anche brevemente come è consentito dal carattere divulgativo di questa rivista, può essere utile per comprendere su quali vie l'incisione moderna si sia messa, quali, invece, le rimangano ancora da tentare.

Allorchè nel pieno Cinquecento il Parmigianino ed i suoi seguaci crearono l'incisione-tipo in acquaforte, appena tentata prima di loro da Dürer e non con successo, essi aprirono in pari tempo una via nuova all'incisione, dettero alla stampa d'arte il modo di rimanere, anche nel cambiare del gusto, l'espressione immediata dell'artista altrettanto quanto il disegno e lo schizzo. Da allora due correnti rimasero a dominare l'incisione in metallo: quella dei bulinisti e quella degli acquafortisti.

E le due correnti si alternarono con diversa fortuna lungo il corso dei secoli.

Ai bulinisti rimase il compito arduo ed ingrato di riprodurre i disegni od i quadri più celebri, di divulgare l'arte altrui con una riproduzione fedele, esatta, minuta; solo pochi grandi incisori si servirono del bulino per ritrarre essi stessi le proprie composizioni e certamente fra i bulinisti più celebri sono i mirabili incisori-ritrattisti francesi del Seicento da Edelinck a Nanteuil. L'arte del bulino rimase in tal modo come schiava della sua stessa tecnica, costretta dall'esattezza del segno a frenare qualunque impeto e qualunque libertà di ispirazione. La tecnica giunse a tale perfezione che certe incisioni, dal Seicento all'Ottocento, ci appaiono veri prodigi di abilità manuale. I tratti si incrociano, si curvano, si allargano, si affittiscono con una precisione, con una docilità, con una regolarità che stupiscono ed hanno del meraviglioso. Un incisore francese, il Mellan, incise tutta una imagine della Sindone col ritratto di Gesù, servendosi di un solo tratto che partendo dalla punta del naso si svolgeva in spire concentriche verso la periferia; alcuni altri incisori si compiacquero di intersecare i tratti in modo regolare talchè le losanghe, i quadrati, i poliedri creati da queste intersezioni fossero l'uno uguale all'altro, formassero una specie di rete perfetta entro le cui maglie si svolgesse la forma dell'oggetto ritratto. Virtuosismi stupefacenti ma non altrettanto lodevoli.

Una tale arte, a cui farebbero oggi seria concorrenza quelle macchine d'invenzione americana che tracciano i più minuti e regolari rabeschi sui biglietti di banca, fu uccisa dalla fotografia. Un mezzo meccanico, rapido, economico che dava una riproduzione fedelissima delle opere d'arte e delle persone, come la fotografia, era naturale che uccidesse un'arte non viva ormai più che per riprodurre, ma lentamente, pazientemente, dopo un lunghissimo tirocinio fatto da chi la praticava.

Gli acquafortisti italiani del Cinquecento avevano invece compreso fin da principio quale fosse il valore del segno agile, spigliato, libero, tracciato sulla lastra di rame ed approfondito dagli acidi. Non era più il paziente affondare del bulino nel metallo in modo che il tratto riuscisse netto e profondo e largo come si voleva, ma era una semplice scalfittura, sulla vernice che copriva la lastra, che dava tutto il carattere al segno: il morso dell'acido sapientemente condotto e frenato attraverso la scalfittura avrebbe compiuto il resto, si sarebbe sostituito alla paziente opera di scavo dell'incisore.

Questo risparmio di tempo e di pazienza nell'economia dell'incisione fu ciò che aperse una nuova e più lunga via da percorrere. Gli artisti, non più costretti a passare lunghe ore curvi sulla lastra con la preoccupazione della mano che sfugge e che può guastare tutto il lavoro, si dettero con ardore all'incisione, si abbandonarono alla gioia di poter riprodurre - e vendere - molte volte un'opera loro e di diffonderla nel mondo.

L'acquaforte divenne così un modo di manifestare e di imprimere durevolmente una ispirazione anche tenue ed immediata dell'artista. Il segno spigliato, agile, nervoso inaugurato dal Parmigianino divenne sempre più libero e più mosso, prese il carattere di un segno rapidamente tracciato, si arricchì di quell'imprevisto che il bulino non poteva dare e che l'acido spesso dava oltre l'intenzione dell'artista. A poco a poco sorsero nuove tecniche dell'acquaforte e le graniture, meccaniche o chimiche date sulla lastra, vennero in soccorso del chiaroscuro, delle mezze tinte, delle sfumature d'ogni genere. Si svolse insomma dal primo germe italiano l'incisione moderna, ricca di mezzi e di esperienza, risorta ormai dopo un lungo periodo di decadenza e di abbandono.

*
* *

Risorta: ma in che modo? per quali vie? con quali mezzi nuovi?

Ormai non è più lecito di dubitare, in mezzo a questa fervida rinascita, che l'incisione sia risorta un poco artificiosamente per il solo desiderio di farla risorgere e non per un bisogno analogo a quello per il quale nacque. Il vivo ed entusiastico favore incontrato nel pubblico dalla Esposizione fiorentina è una prova di più dell'interesse sempre crescente che il pubblico borghese va prendendo a quest'arte a buon mercato. Così, come è nata, l'incisione continua anche oggi ad essere l'arte pei meno ricchi, l'arte delle imagini che si divulgano, onde s'adorna la casa moderna semplice e piccola.

L'incisione serviva una volta a divulgare i modelli per la decorazione delle maioliche, delle impugnature di spade, delle tarsie, delle scatolette ageminate, delle candelabre, del mobilio. Oggi, per tutto ciò, servono meglio le arti fotomeccaniche e l'incisione moderna ha trovato chiuse queste vie della sua pratica finalità.

La lotta che l' incisione d'arte combatte contro le arti fotomeccaniche nel campo pratico è lotta essenzialmente economica; ma l'incisione ne esce trasformata nelle sue stesse basi. Essa rimane - è vero - l' arte delle imagini che si divulgano, ma, mentre in antico l'incisione rappresentava un mezzo economico anche per le arti minori cui forniva modelli a poco prezzo, e quindi una necessità, oggi è divenuta un lusso, sia pure a buon mercato, ha cessato d'essere una necessità.

Solo un campo pratico resta ancora quasi inesplorato: l'ornamento del libro. Proprio quest'anno a Lipsia la Germania ha tenuto una esposizione di Arti Grafiche che le fa grandemente onore. Molti libri che si stampano in Germania sono veri capolavori d'arte tipografica nell' armonica distribuzione dei margini e delle giustezze, nella scelta accurata dei caratteri, dei frontespizi, dei titoli, della carta. Ed era quella della stampa una tradizione italiana: a confrontare i caratteri delle edizioni moderne tedesche con quelle delle antiche nostre edizioni, del Bodoni o del Manuzio, si vede subito donde i tedeschi li abbiano imitati, riuscendo a dare l' illusione d' una novità, tanto la tradizione era scaduta ed affievolita.

Ora, gli antichi nostri libri italiani, da cui molti hanno copiato, recavano ornamenti e frontespizi e finali incisi. Era ciò che rendeva il libro piacevole a vedere, invitante alla lettura: era ciò che alleggeriva, talora, il tedio delle lunghe pagine gravi, era ciò che accompagnava, talaltra, la parola agile dei poeti o dei novellieri. Se prendete oggi uno dei tanti libri che si pubblicano da noi in edizioni mal curate, su carta ordinaria, con caratteri stanchi, vi troverete intercalati soavissimi ornati floreali, sulle testate o nei finali, usciti bell'e fatti a migliaia dalle fonderie dei caratteri, disegnati in momenti di melanconia da qualche imbianchino disoccupato.

A portare nell' arte del libro un senso d' arte che, salvo in pochissimi casi, non si conosce da noi, tende l' incisione in legno, l'unica che per la sua tecnica possa stamparsi insieme con i caratteri tipografici. La silografia accompagna in tal modo la rinascita della incisione in metallo e la integra; prende anzi decisamente il campo più pratico e tenta di conquistare con ordine e perseveranza l' animo - diciamo così - economico di molti editori. Un gruppo di giovani d' ingegno stretti in una corporazione di silografi intorno ad un uomo che ha fede quanto un apostolo, Ettore Cozzani, già ha provato quanto cammino possa fare la silografia quando sia portata nel campo pratico, specialmente in quello dell'ornamento del libro.

Noi troviamo insomma, oggi, che nessuno dei portati tecnici dell'incisione antica s'è abbandonato e che, anzi, se ne sono scoperti dei nuovi: troviamo che le vie di sbocco di quest'arte verso la vita sono mutate ma non diminuite; che il carattere dell'incisione moderna s'è nobilitato e innalzato di tono abbandonando tutto ciò che era servile e di riproduzione alle industrie meccaniche; che così purificata, l'incisione rientra nella vita del pubblico colto da cui s'era appartata. Rientra nella vita aderendovi sempre più tenacemente, e forse nuove vie s'apriranno, nuove tecniche si scopriranno ad accrescere la possibilità di una diffusione sempre maggiore del gusto, di una più intima comprensione dell'arte.

Ripeto: le considerazioni che ho prospettato brevemente non pretendono di essere svolte in queste pagine ed amano essere considerazioni pratiche piuttosto che volate estetiche; nelle arti minori la questione pratica ed economica ha la sua grande importanza, che credo non debba essere trascurata, e desidero che in questa rivista, cui gli artisti si interessano, certe domande e certe questioni sieno poste, sieno affidate, per quanto mi riguarda, alla riflessione dei lettori.

ARMAND BERTON: IL TIRETTO.
(Fot. Giani)

* * *

La questione pratica non deve però soverchiare l'intendimento d'arte, non deve servire a mascherare certe tendenze puramente commerciali anche troppo trasparenti. Arte a buon mercato, ma arte!

La collezione di stampe inviata a Firenze dalle " Galeries Georges Petit „ è una prova della degenerazione del senso d'arte per soddisfare il gusto del pubblico volgare. Tranne una stampa di Simon, *Les bouquinistes*, interessante per un tentativo di usare una tecnica giapponese in un soggetto im-

MALIUTIN: MENZOGNA. (Fot. Giani).

pressionista europeo, la collezione si compone di stampe colorate, la cui banalità va fino alla semi-pornografia da almanacco umoristico. A giudicare dai cartellini di vendita posti presso a queste stampe ci sarebbe invero da dubitare che la rinascita dell'incisione sia reale e rispondente al gusto del pubblico; ma il pubblico che qualche anno fa adornava la casa di oleografie, di paraventi con le scatole dei fiammiferi, di mensoline con la frangia verde di lana sfatta, di mele e fichi d'alabastro, ha ben diritto ancora a vivere ed a comprare, secondo i suoi gusti.

Fortunatamente solo una piccola parte dell'esposizione è occupata da queste manifestazioni di gusto provinciale e speculatore. I molti editori di stampe, che hanno inviato le opere, hanno veramente avuto maggior rispetto per la mostra fiorentina.

Ciò che, sotto certi rapporti, è stato un difetto di questa esposizione, è stato anche, sotto certi altri, un vantaggio. L'aver chiamato ad esporre molti editori e negozianti di stampe insieme con alcune corporazioni d'artisti ha portato - è vero - un poco di pletora sulle pareti, ha impedito che si facesse una scelta tale da porre in luce i migliori, in ombra i peggiori, ma ha servito a dare una impressione totale di tutta la produzione contemporanea dai giapponesi agli scandinavi e dai russi agli americani. Nell'ordinamento generale la mostra risente un poco della rapidità con cui è stata preparata, rapidità tale che il resultato ha superato l'aspettativa degli stessi organizzatori ed ha stupito il pubblico; un ordinamento più sistematico, una scelta maggiore sarebbero stati necessari, ma di ciò non si può incolpare la Società di Belle Arti, che dall'ottimo successo di questa prima esposizione trarrà - speriamo - ammaestramento ed impulso per una seconda mostra non lontana.

Certo che una visione generale dell'incisione moderna, nelle sue infinite manifestazioni di tecnica e di stile, la mostra fiorentina è riuscita a darla, per quanto in alcune parti manchevole ed incompleta. E questo è il primo ottimo resultato che conviene notare.

* * *

Il carattere dell'incisione moderna, sia acquaforte o puntasecca, appare chiaro nella sua derivazione dall'incisione antica. Abbandonata, salvo in rarissimi casi, la tecnica paziente, minuta, accurata, sostituita anzi dalla veloce e meno preoccupante puntasecca, l'incisione moderna ha posto in pratica gli insegnamenti del Parmigianino e degli acquafortisti italiani fino alla prima metà del Seicento, quali li perfezionò e li portò ad altezze non mai raggiunte Rembrandt van Rijn. Il linearismo del Mazzola e di Simon Contarini diviene potenza e violenza di chiaroscuro nel grande olandese quando i tratti si incrociano, si accavallano, si uniscono, apparentemente a capriccio, formano masse cupe accanto alle masse violentemente in luce.

L'incisione quale s'è formata allora non ha perso il suo carattere. La nostra tradizione rimane ininterrotta: dal Parmigianino ai Bolognesi ed ai Napoletani del Seicento e da questi ai Veneziani del tardo Settecento è tutta una catena ininterrotta di mirabili incisori pieni di forza e di vivacità. L'Ottocento spezza questa catena, come la spezza dovunque per dar luogo alla manìa della stampa minuta e precisa, fatta col bulino, dal virtuosismo del Wille alla incredibile finitezza delle stampe inglesi in acciaio: e la spezza anche da noi col Morghen e col Calamatta. Ma coll'impressionismo e con l'aurora della libertà gli insegnamenti degli antichi tornano in onore. Si ristudia Rembrandt e Van Dyck, si ricerca Dürer e Luca di Leida, Simon da Pesaro e Salvator Rosa, si giunge inevitabilmente ad imitare i grandi settecentisti veneziani.

Chi pensi oggi alla stampa contemporanea penserà istintivamente a due grandi nomi: Whistler e Brangwyn; vi penserà come, dinanzi a due grandi fiumi, vien fatto di imaginare le due montagne da cui iniziano il corso.

Molti, se non quasi tutti, gli incisori moderni partono da questi due grandi incisori e si dividono - grossolanamente - in due correnti: i whistleriani e i brangwyniani, coloro che hanno dell'oggetto la visione intima, serena, romantica e coloro che ne hanno la visione grandiosa, fastosa, epica e drammatica. Le tecniche non sono essenzialmente diverse, ma è diverso il punto di vista, è diverso lo stato d'animo, è diversa, come ho detto, la visione. E che le tecniche non sieno diverse lo di-

mostra il fatto che le due correnti si manifestano in certi casi anche fra i litografi ed i silografi.

Ora, si sono mai domandati gli artisti italiani onde traggono i due grandi inglesi la visione prima della loro arte? Hanno essi mai studiato gli incisori veneziani sulla soglia dell'Ottocento?

Scrisse una volta Ugo Ojetti - ed a ragione - che gli artisti italiani ammiravano Michelangiolo attraverso Rodin, Tiepolo attraverso Besnard. Potrei aggiungere che conoscono il Guardi ed i due Canaletto attraverso le stampe di Whistler, il Piranesi attraverso quelle di Brangwyn. Le due grandi correnti dell'incisione moderna derivano di lì.

I paesaggi che Antonio Canal, Bernardo Belotto e Francesco Guardi incisero all'acquaforte hanno veramente nella tecnica fine e nervosa, minuta e precisa, nel taglio allungato e con l'orizzonte largo e basso, nella rinunzia ai particolari del primo piano, nelle parti della lastra lasciate talora, con accortezza, bianche, una intima parentela coi paesaggi veneziani di James Whistler. Le vedute di Roma e le paurose visioni delle Carceri concepite dalla portentosa fantasia di Giovan Battista Piranesi, in quanto son viste dall'alto o dal basso, con gli scorci arditi, con le proporzioni abilmente esagerate, fortemente rilevate dal contrasto del chiaroscuro violento, sì che gli archi sembrano avventarsi contro le mura e le travi sporgersi a sostenere il cielo, sono fraternamente congiunte con le visioni di armature, di ponti, di alberature onde si compiace la fantasia opulenta di Frank Brangwyn.

Nell'esposizione fiorentina Whistler e Brangwyn si possono facilmente studiare: del primo ha esposto varie stampe scelte con cura filiale un suo ottimo discepolo, Robert Goff; del secondo il Senefelder Club invia quattro acqueforti e quattro litografie fra le più rappresentative, se non fra le più belle di lui. Nè mi indugerò certo a parlare dell'uno o dell'altro.

Gli incisori inglesi, che son poi i non degeneri figli dei minutissimi ed un poco gretti incisori in acciaio, seguono Whistler piuttosto che Brangwyn. Pazienti ricercatori di effetti sobrii ed intimi, essi dànno un valore ad ogni chiaroscuro; sono prudenti e semplici, calmi ed ingenui. Cameron e Howart sembrano invero riprendere modernamente la tradizione della stampa in acciaio nel modo come squadrano ed ombrano le architetture col tratto minuto ed esatto: Ricketts e Shannon tornano invece alle visioni sentimentali dei preraffaellisti perfino nella silografia, mentre Goff si manifesta il più delicato e squisito fra i seguaci diretti di Whistler.

Quando gli inglesi abbandonano questa loro in-

J. L. FORAIN: PIETÀ. Fot. Gian

timità casalinga e bonaria, quando si arrischiano in stampe di grandi dimensioni e di grande soggetto, perdono le loro qualità, esagerano i loro difetti. Nelle stampe esposte dal Senefelder Club, salvo rare eccezioni, la vacuità e la mancanza di vigoria sono appunto sensibilissime più che altrove. Quando Joseph Pennell, americano solo di nascita, tracciava le sue deliziose stampe con le vedute di Londra e di New York, piccole e minute, preziose nel segno e nella visione sempre personale, sempre nobile e sicura, era veramente un maestro: adesso che diluisce le sue qualità in grandi litografie, che vorrebbero essere grandiose, diviene fiacco e senza consistenza, perde la nettezza dell' imagine in un disfarsi di contorni imprecisi. Quando egli celebrò nelle sue litografie la prodigiosa fatica del canale di Panama, molti si domandarono istintivamente che cosa avrebbe saputo cavare Brangwyn da un soggetto analogo. E la risposta non fu sempre a favore di Pennell.

* * *

Gli incisori francesi sono assai bene rappresentati alla mostra fiorentina: dagli impressionisti quali Renoir e Pissarro, dal bulinista Dupont a Steinlen, la cui *Donna nuda seduta* è magnifica di classica semplicità, da Fantin Latour a Carrière, da Cottet a Chahine, da Léandre a Forain, e da Louis Legrand a Berton, molti ottimi incisori hanno l'ammirazione del pubblico.

C. CELESTINI: CONVENTO FRANCESCANO A PERUGIA.

Non altrettanto ben rappresentati sono invece i tedeschi della Collezione Richter: le stampe di Otto Greiner sono delle più volgari di lui e quelle di Max Klinger e di Olaf Lange fra le più note.

Mediocri quelle di Max Liebermann e mediocrissime quelle di Franz Stuck. Due tentativi di avvicinare la stampa moderna a quella dei giapponesi sono interessanti: quello di Martin Philipp con le due stampe di uccelli a forti contrasti di tinte e quello di Joseph von Diveky col suo *Ponte* sopra a cui sfila una brigata orgiastica e sotto a cui la morte, vestita in maschera, taglia con la scure un pilone.

Gli scandinavi sono scarsamente esposti: salvo una suonatrice di chitarra di Zorn ed alcune stampe di Zoir, molti altri mancano che non avrebber dovuto mancare.

Particolarmente interessante appare invece il gruppo russo con caratteristiche proprie, dominato dalla figura di un artista bizzarro e di un incisore di prim'ordine: Maliutin. Egli deriva chiaramente da Goya: le sue visioni di incubi, le sue scene di ubriachi, le sue fantasie di mostri, le sue scene di tragedia e di morte, provengono dallo stesso senso di amaro e tragico umorismo onde partiva il grande spagnuolo: ma la somiglianza non è imitazione, il ricordo non è reminiscenza servile.

Un altro artista, rivelato quest'anno dalla biennale veneziana al pubblico nostro, appare interessante nel gruppo russo: Axel Gallen; interessante più perchè si manifesta in un aspetto non visto a Venezia che perchè egli abbia un vero temperamento ed una vera originalità di incisore.

L' Unione per l'Arte Grafica di Amsterdam ha inviato un notevole gruppo di stampe olandesi: alcune, come quelle di Harting, trattate con tecnica di infinita pazienza, in cui l' acquaforte è soccorsa dalla puntasecca per ottenere resultati mediocremente fotografici; altre tracciate, come quelle di Nieuwenkamp, con segno marcato e preciso, in cui le foglie, i fili d'erba, i mattoni sono disegnati uno per uno, senza, peraltro, perdere la visione dell' insieme e senza trascurare una delicatezza squisita di fusione. Ma dal gruppo olandese la grande anima di Rembrandt è completamente assente.

Nel gruppo belga poco di nuovo: artisti già noti come Alfred Delaunois e Fernand Khnopff, Marc Henry Meunier e Armand Rassenfosse riscuotono ancora l'ammirazione del pubblico in diversa misura e mi sembra inutile parlarne. Assolutamente scadenti, privi di originalità e di gusto, gli artisti

PIERO BERNARDINI: DOMENICA A FIESOLE (ACQUAFORTE).

svizzeri della società "Die Walze ,, che tentano invano tutte le tecniche dai giapponesi (nn. 23 e 24) ai sintetisti (nn. 69 e 71), e dai brangwyniani (n. 21) ai whistleriani (n. 50).

In complesso l'incisione straniera nella mostra fiorentina appare orientata verso i grandi nomi ed è naturale che sia così: gli editori di stampe non lanciano i giovani, ma si giovano delle fame già fatte, non arrischiano contro al gusto del pubblico, ma lo seguono docili e cauti. Ora, a noi fa certamente piacere di ammirare e rivedere le stampe dei maestri celebri — v'è, per esempio, una *Pietà* di Forain che è di mirabile grandezza e di potenza suggestiva veramente rembrandtiana — ma vorremmo anche esser messi al corrente di ciò che i giovani fanno e tentano, di ciò che preparano i litografi ed i calcografi, i silografi e i bulinisti. E questo desiderio tenga presente la Società di Belle Arti per una prossima esposizione, se non vuol cadere in inutili e tediose ripetizioni.

* * *

Che cosa facciano e tentino i giovani italiani lo vediamo in parte: la scuola d'incisione dell'Istituto fiorentino di Belle Arti ed il gruppo dei silografi sono sotto un diverso aspetto altrettanto interessanti.

Sotto la guida di Celestino Celestini, che da appena un anno dirige la scuola d' incisione con un amore ed una competenza capaci di buoni frutti, si vanno formando alcuni giovani valorosi. Bona Ceccherelli con *Rammendatrici di Montedomini* e Lucy Ramberg con il *Bagno* dimostrano qualità notevoli d'incisori, la prima di forza strutiva nei contrasti di chiaroscuro, la seconda di delicatezza femminile nella sua puntasecca, piena di grazia e di umorismo sottile. Sopra tutti per qualità di visione e arditezza di tecnica è certamente Francesco Chiappelli: quantunque sia facile ed evidente stabilire l'origine di quel suo fare grandioso e magniloquente, pronunziando un nome che molte volte ho pronunciato in queste note, non si può disconoscere come egli abbia qualità sufficienti per liberarsi dall'imitazione ed andare lontano.

BONA CECCHERELLI: LE RAMMENDATRICI DI MONTEDOMINI (ACQUAFORTE).

Sotto l'usbergo di Adolfo de Carolis sono molti dei silografi italiani; quasi tutti quelli del gruppo che ha esposto a Firenze.

Al de Carolis risale sotto molti rapporti il me-

W. O. NIEUWENKAMP: CREPUSCOLO SUL LAGO.

(Fot. Giani).

rito di avere per primo tornato in onore la silografia in Italia ed i fascicoli del *Leonardo* ornati con le sue iniziali ed i suoi fregi son sempre vivi nella memoria delle persone di buon gusto. Ora egli appare un po' infiacchito, un po' convenzionale, passato dal preraffaellitismo al michelangiolismo stracco e di maniera, troppo occupato nello sfumare il chiaroscuro mediante la sovrapposizione di più legni, nel dare alla silografia una morbidezza che non le conviene, poichè il suo carattere è rude e deciso, a grandi piani di luce e di ombra. Anche nelle stampe a più tinte Ugo da Carpi insegni, poichè su quella tendenza pericolosa sono giovani valenti come il Barbieri e il di Giorgio, che cadono talora nella leziosaggine e nella preziosità.

Francesco Nonni in due stampe colorate, *Il morto* e *Sera,* torna con vigore alla tradizione interpretandola modernamente e la crudezza di certi contrasti nella colorazione dà maggior forza al suo sobrio e deciso disegnare.

Benvenuto Disertori, Antony De Witt e Carlo Turina mostrano come in tre diverse vie si possano ottenere ottime illustrazioni del libro; il primo col suo *Frammento* tracciato solidamente in bianco e nero; il secondo coi suoi simulacri della morte interpretati con singolare bravura ad imitazione di quelli disegnati da Holbein e incisi da Hans Lützelburger; il terzo con le sue *Illustrazioni,* ove gli insetti e le piante sembrano vivere, placidi, la loro vita comune.

LUCY RAMBERG: IL BAGNO (PUNTASECCA).

Ma della moderna silografia italiana, così fervida di vita nella sua giovane ed operosa esistenza, intendo parlare più lungamente un'altra volta. Mi preme solo notare come, salvo i giapponesi, nè il gruppo dei silografi francesi, tutti insignificanti, nè le altre silografie sparse nella mostra si trovino certo all'altezza di quelle esposte da questo pic-

colo gruppo che neppure riunisce tutti i nostri migliori.

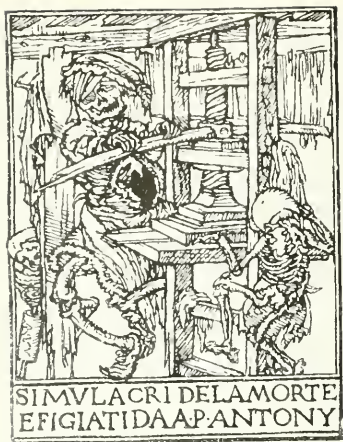
* * *

Dell'Associazione italiana degli acquafortisti non vorrei parlare, ma il biasimo viene spontaneo alle labbra quando si paragoni alla *Société des peintres graveurs*. L'indulgenza per questa associazione che, accanto ai migliori incisori nostri non esita a porre incisori meno che mediocri, diviene colpevole verso il buon nome italiano. Di Carlo Petrucci e di Umberto Prencipe, ad esempio, due modeste stampe fra le pleiadi delle altre che fanno concorrenza alle peggiori cartoline illustrate.

Ne salvano un poco le sorti Aristide Sartorio ed Emilio Mazzoni Zarini. Le illustrazioni al poemetto « Sibilla » che il Sartorio ha disegnato con la sua consueta maestria recano la curiosa denominazione di *silografie originali su zinco:* in realtà il legno in queste stampe è sostituito dallo zinco e l'artista traccia sullo zinco il disegno facendo mordere l'acido profondamente là dove vuole che l'inchiostro non prenda: è insomma il sistema della silografia trasportato per maggior comodità sullo zinco. Ma ciò che importa più non è la tecnica innovata, di cui si può discutere l'opportunità, ma è lo spirito che anima queste illustrazioni, e che le ricollega con le illustrazioni dei libri fiorentini e veneziani della seconda metà del Quattrocento. E' lo spirito degli illustratori del Polifilo che rivive nelle vignette sartoriane, lo spirito puramente e prettamente italiano che torna, per virtù di un grande maestro, a rallegrare le pagine di un libro italiano.

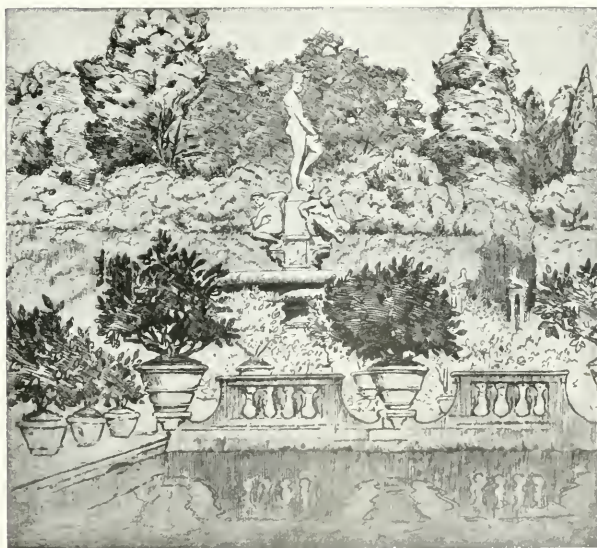
FRANCESCO NONNI: SERA.

Degli acquafortisti nostri ho già nominato uno

FRANCESCO CHIAPPELLI: CERTOSA.

ANTONY DE WITT : SIMULACRI DELLA MORTE (SILOGRAFIA).

BENVENUTO DISERTORI : FRAMMENTO (SILOGRAFIA).

CARLO TURINA : ILLUSTRAZIONI IN SILOGRAFIA.

ARISTIDE SARTORIO: ILLUSTRAZIONI PER « SIBILLA » (SILOGRAFIE).

EMILIO MAZZONI-ZARINI: LA FONTANA DELL' OCEANO IN BOBOLI.

dei migliori, Emilio Mazzoni-Zarini: egli è un purista dell'incisione, che in mezzo all'affannarsi dietro l'effetto violento e superficiale, si mantiene in disparte perseverando con sincerità e buon gusto, perseguendo le sue visioni di giardini e di colli toscani, tracciando con la puntasecca figurette melanconiche di donne graziose.

EMILIO MAZZONI-ZARINI: PENSIEROSA (PUNTASECCA).

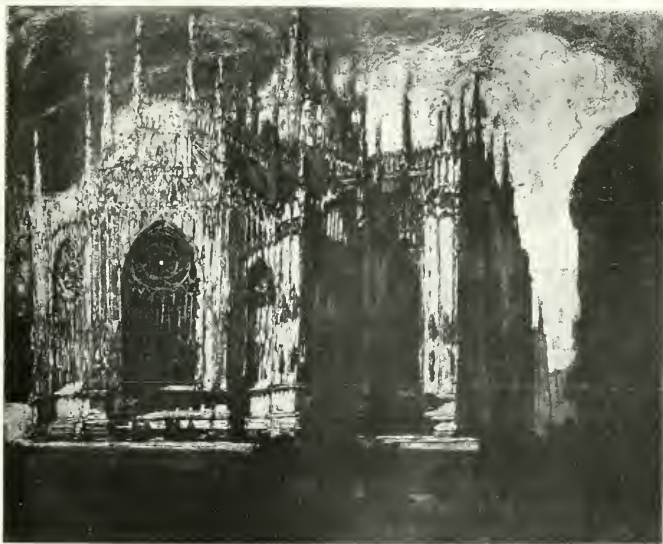
« Ricorderò ancora Giuseppe Graziosi un poco affannato dietro il motivo maestoso che lo porta talora a qualche ampollosità, ma sempre padrone della tecnica, spesso efficace nei contrasti violenti di luce e d'ombra, come nell'*Erpice*, grandiosa acquatinta largamente concepita ed eseguita con bravura; Moses Levi che, nella voluta ricerca di una brutalità espressiva piena di contrasti e di crudezze, riesce largamente decorativo nella sua *Scena orientale*; Pietro D'Achiardi che nelle sue stampe, e specie in una *Veduta di Viterbo*, trae dall'acquaforte mista all'acquatinta un sapiente gioco di rapporti; Anselmo Bucci che dal soggiorno a Parigi trae l'ispirazione alle sue vedute impressionistiche di Parigi eseguite con molto brio nelle macchiette, con visione larga, con tecnica agile e spontanea; ed infine un curioso incisore ondeggiante fra cento influenze diverse, Guido Balsamo-Stella, che in *Una fabbrica* imita Pennell ed in *Pigrizia* Dürer, che nelle *Barche peschereccie* segue Brangwyn e nel *Vitello d'oro* i fiamminghi breugheliani: sono per ora imitazioni troppo servili da cui riuscirà, speriamo, a liberarsi.

* * *

Resterebbe a parlare dei disegni esposti, se non ritenessi che in una esposizione di incisioni i di-

segni non devono trovar posto: chè altrimenti perchè non accogliere i pastelli, gli studi a sanguigna od a carbone che devono restare negli studi degli artisti? I pochi disegni che sono in questa mostra, fra cui alcuni interessantissimi di Antonio Fontanesi, si trovano a disagio fra le stampe d'ogni genere, sono una stonatura inutile e pericolosa. Se la mostra prossima si chiamerà II Esposizione internazionale dell'incisione, il titolo sarà più opportuno e più logico.

L'ottima accoglienza che il pubblico ha fatto a questa prima deve incoraggiare la Società di Belle Arti per la seconda, per cui mi sembra consigliabile un maggior rigore nell'accettazione, una migliore accoglienza a coloro che non hanno la fama già fatta nel mercato europeo, agli *homines novi* che son gli artisti dell'avvenire. Che se poi, oltre alla mostra di incisioni moderne, la Società volesse anche pregare la Galleria degli Uffizi e il Gabinetto delle stampe di Roma di mandare le migliori fra le stampe antiche che hanno la fortuna di possedere, la cosa sarebbe perfetta e non vi sarebbe da desiderare di più.

ROBERTO PAPINI

GIUSEPPE GRAZIOSI: DUOMO DI MILANO.

PEGLI VISTA DAL PALAZZO DELLA CHIESA.

DA PEGLI AL VATICANO.

L nuovo Pontefice che assunse il nome di Benedetto XV è imparentato colle più illustri famiglie dell'aristocrazia ligure, come i Durazzo-Pallavicini, i Sacchi-Nemour-Centurione, i Raggi, gli Spinola, i Guglia, i Cambiaso, i Carrega e tra le mura dei magnifici palazzi di quei patrizî genovesi passarono, a suo tempo, superbe figure di artisti come il Piola, il Cevasco, l'Alessi e il Van Dyck. Pensai alla possibilità di trovare, attorno all'ambiente in cui visse gli anni della sua giovinezza Giacomo Della Chiesa, quelle espressioni di genialità che hanno, di solito, rapporto coll'arte. Una ricerca pretenziosa ma, nel caso di un nuovo pontificato, chi può mai sapere se l'arte potesse per avventura, non dico come ai tempi del nostro Rinascimento che sarebbe troppa pretesa, ritrovare un insigne rinnovatore o un mecenate! Son curiosità a cui ci spinge l'abitudine delle nostre occupazioni; e questa del resto era tanto facile appagarla.

Il tram impiega quaranta minuti da Genova a Pegli, ma corre diritto verso Voltri dopo una breve fermata in via Carloforte.

— Ma dov'è la casa del papa? — domando al conduttore.

— Deve essere quella là.

Una casa alta, a scaglioni, con un corpo avanzato, a ponente una torre e una terrazza a levante; bugnature, lesene, riquadri, ornamentazioni tutte dipinte, alla ligure, ma parecchio scolorite; fra la prima e la seconda finestra dell'unico piano superiore uno stemma immenso: in alto una mezz'aquila ad ali spiegate, in basso una chiesetta di campagna in iscorcio. Sotto alle finestre coi parapetti balaustrati si appiatta il portone liscio e grigio che è chiuso ermeticamente. In casa non v'è più nessuno, tutti i Della Chiesa emigrarono a Roma, almeno per questi giorni, e per andare ad assistere all'incoronazione del loro congiunto. Non è punto detto che i Della Chiesa si andranno a stabilire a Roma seguendo l'esempio delle sorelle di Papa Sarto.

Ho picchiato al portone un pezzo ed è venuto dalla strada il fattore che i vicini di casa erano andati a cercare; mi apre il portone facendomi entrare nel vestibolo, ma alla prima scala mi avverte che non ha le chiavi e che perciò non può farmi vedere l'appartamento del papa; era stato per-

fettamente inutile allora farmi penetrare fin là sopra!

Il fattore in maniche di camicia è abbastanza lo-

— Sarebbe stato per me sempre interessante — gli osservo.

— Questo poi no — ribatte il fattore. — Questa

S. S. BENEDETTO XV POCHI MESI PRIMA DELLA SUA ASSUNZIONE AL PONTIFICATO.
(Fot. Cav. Uff. Ernesto Ros[illegible]).

quace e traduce ottimamente in italiano le proprie frasi genovesi.

— La camera del Papa — dice — non c'è più, cioè quella che qualche volta occupò, da tempo è stata trasformata in salotto da ricevere, e questo salotto ora poi non è perfettamente in ordine.

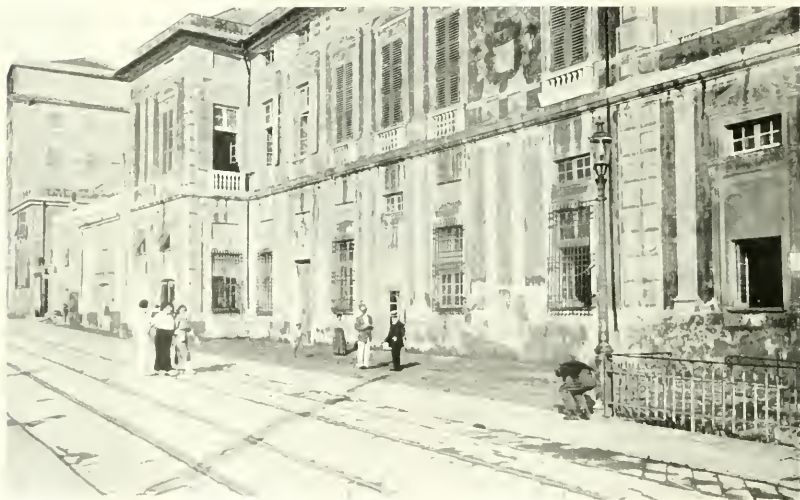
non è la casa dei Parolin Sarto, quella là poteva passare, aveva delle attrattive per l'apparenza di umiltà e modestia che poteva offrire, ma questa qua, vede, è un altro paio di maniche: i Della Chiesa sono marchesi e non sarebbe ben fatto mostrare le loro sale tutte sottosopra! Ma è curioso

LA PALAZZINA PRIVATA DI GIACOMO DELLA CHIESA A PEGLI.

aggiunse il brav'uomo — tutti lor signori pretendono che questa sia la casa del nuovo Pontefice, in parte hanno ragione e in parte s'ingannano. Venga che le farò vedere quale è la vera casa di Benedetto XV.

Mi fece affacciare ad una delle grandi finestre dello scalone indicandomi una villetta lontana un trecento metri dal palazzo. Era una specie di padiglione isolato, tutto attorniato dal folto e lucente verde di un boschetto d'aranci.

— È quella là che deve essere considerata la vera casa del Pontefice, — riprese il fattore — perchè quella è tutta sua, di sua proprietà personale, non solo, ma perchè era da lui abitata a preferenza quando si preparava per entrare nell'accademia dei nobiii ecclesiastici dove andò a prepararsi alla carriera diplomatica. E poi nemmeno questa, aggiunse, è la casa dov'è nato, lo sa bene, quella è a Genova nella salita Santa Caterina al numero dieci, interno cinque.

M'accompagnava Carlo Ghigliotti di Pegli che andava confermando le parole del fattore; andammo a vedere insieme la palazzina vicina dove il giovane don Giacomo si esercitava a zappare e a coltivare gli aranci e le palme, anzi, dice Ghigliotti che ve n'è una da lui stesso piantata ed amorosamente curata. La palazzina è ora abitata da privati

IL PALAZZO DELLA CHIESA A PEGLI.

e per qualche anno fu pure sede di un istituto di educazione; il luogo è adatto perchè isolato e tranquillo ed è là dentro che il giovane abate studiò intensamente, da una di quelle finestre dicono che si esercitasse all'oratoria parlando, come Cicerone, a voce alta verso il mare ed il cielo.

Il Ghigliotti mi aveva dato le copie di due istantanee preziose riguardanti il neo-pontefice e guardandole ammirato gli chiesi se le aveva fatte attorno a quel paesaggio.

— No, non le ho fatte qua — mi dice il Ghigliotti — ma a San Carlo di Cesi, ad un'ora da Pegli, dove l'allora cardinal Della Chiesa soleva andare a villeggiare, attratto dalla buona amicizia del parroco di San Carlo e dalla tranquillità della valle tutta dominata di alte e verdi colline. È stato una specie d'agguato il mio, i soliti agguati

L'ULTIMA VISITA FATTA DAL CARDINALE DELLA CHIESA, ORA BENEDETTO XV, A S. CARLO DI CESI.
(Istantanea del Sig. Carlo Ghigliotti di Pegli, riproduzione del Cav. Uff. F. Rossi di Genova).

LA VILLA PALLAVICINI-DURAZZO A PEGLI.

fotografici che danno l'emozione della caccia, specialmente quando si aspetta la grossa selvaggina. La mite eminenza saliva al poggio accompagnato dal parroco, e vedendosi preso di mira dall'apparecchio si limitò ad esclamare : — Oramai non bisogna più farsene, le macchinette fotografiche balzano fuori quando meno ce l'aspettiamo!

Ritorniamo sulla bella strada dove sorge la facciata cinquecentesca del palazzo dei marchesi Della Chiesa. Essa guarda verso l'ampio mare, a pochi passi dalla spiaggia che si abbassa rapida subito dopo la lunga ringhiera di ferro. Di là si gode il magnifico arco del lido seminato di palazzi che vanno a finire fino alla lanterna del molo di Genova.

Là sotto sono ancora in piena funzione gli stabilimenti di bagni e vi pullulano, in pieno rigoglio, sciami di gaie bagnanti attorniate da folle di bambini che sguazzano, ridono e strillano così come faceva Giacomino Della Chiesa, in quella stessa spiaggia, dove andava da bambino a fortificare la sua gracile e delicata costituzione.

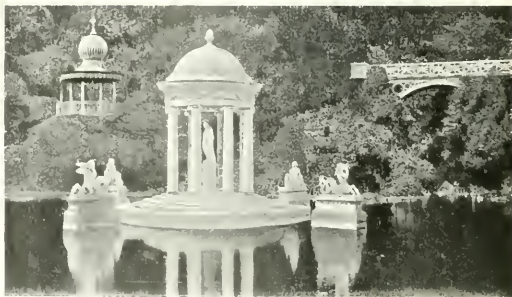
Non avevo fatto osservazione che la strada dove sorge il palazzo Della Chiesa si chiamasse via Mazzini, e quando lo notai l'amico che mi accompagnava si affrettò a segnalarmi un'altra curiosità che non era molto lontana dal palazzo. Si trattava di un modestissimo corpo di case bianco, alto e stretto, dove c'era un caffè e dove andammo a sederci.

— Qui siamo — mi dice misteriosamente il Ghigliotti — precisamente nella bottega e nella casa di Ausonio Franchi!

— Perdiana — esclamai — il contrasto non potrebbe essere più spiccato e più vivo!

— E perchè poi? — risponde forte l'amico — il filosofo ribelle alle dottrine della Chiesa non finì forse col riprender l'abito sacerdotale? Deve ben saperlo, egli andò a rinchiudersi nel convento di S. Anna di Genova, dove, diventato fra Cristoforo Bonavino, visse, fino al 1895, immerso in un grande fervore religioso.

— Ma i parenti dell'autore del *Razionalismo del popolo* — chiesi guardando in giro — facevano i caffettieri?

— No, questa, alla prima metà del secolo scorso, era una grossa merceria, alcuni ricordano ancora di aver visto il ventitreenne sacerdote uscire di qua di buon'ora per andare a dir messa alla cattedrale.

NEI GIARDINI DELLA VILLA PALLAVICINI.

IL CARDINALE RAMPOLLA DEL TINDARO, GIÀ SEGRETARIO DI STATO E PREFETTO DEI PALAZZI APOSTOLICI.

(Ritratto eseguito dal vero da F. Laszlo).

GIULIO II.
(Dal quadro di Raffaello).

— Questa può dirsi allora una delle sette meraviglie di Pegli.

— Quali sarebbero le altre secondo lei?

— A tempo mio una di queste era... il barone Podestà, il buon sindaco di Genova, l'indimenticabile e geniale organizzatore delle feste Colombiane, che vedevo spesso su questa stessa spiaggia, avvolto nel suo bianco lenzuolo, seduto sui ciottoloni ad asciugarsi al sole. L'altra meraviglia, e questa non è mia opinione personale, è la villa Pallavicini-Durazzo che ricordo come un capolavoro d'eleganza e di fasto; poi la villa Doria non meno fastosa ed artistica, dovuta al genio dell'Alessi, e infine l'antica villa Lomellini dove ricordo un affresco di Bernardo Castello ed altre pitture del Guercino, del Piola e del Tavarone.

— E le altre meraviglie?

— Diamine, ora il palazzo dei marchesi Della Chiesa ritenuto come la casa ufficiale del papa.

— E la settima? badi le ho contate, ne manca ancora una.

— Questa la lasci stare, è una cosa affatto soggettiva, è un'ammirazione mia particolare.

— Mi fa più curioso.

— Dovrebbe saperlo... la farinata! Può parere a tutta prima la mia un'impertinenza, ma è che penso che il piccolo Giacomo Della Chiesa l'avrà

SALA DI COSTANTINO IN VATICANO — L'APPARIZIONE DELLA CROCE.

SALA DI COSTANTINO IN VATICANO — DONAZIONE AL PAPA SAN SILVESTRO.

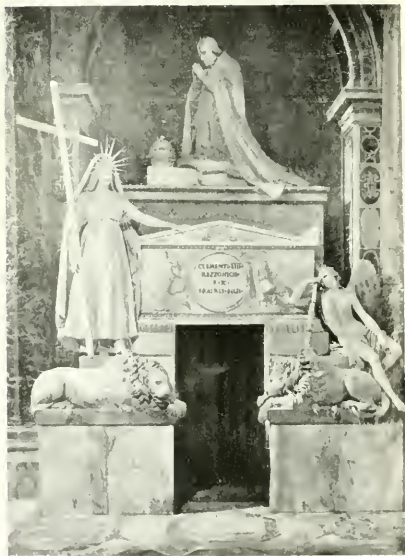
STANZE DI RAFFAELLO — INCORONAZIONE DI CARLO MAGNO.

BENEDETTO XIV (CARDINALE P. LAMBERTINI).

gustata, e come, insieme ai suoi compagni prima di recarsi alla scuola. Che male c'è? Ho voluto assaporare anch'io la polenta versata sull'istesso tagliere dove era stata versata quella che serviva per la cena di monsignor Sarto. Allora, devo confessarlo, girando lo sguardo attorno all'umile casa natia di papa Pio X mi si presentavano agli occhi della mente curiose visioni, pensavo al Vaticano che diventava la sua casa definitiva, ai fasti degli appartamenti pontificii, alle sue ventimila camere e sopratutto, fissando gli occhi sulle pareti bianche e disadorne, alle sublimi impronte d'arte lasciatevi dal nostro Rinascimento, compresi i piatti incisi dal Cellini. Perchè appunto m'erano venuti sotto gli occhi i piatti rusticani appoggiati alla modesta credenza dei Parolin! Pensavo allora per contrasto a un possibile risveglio d'arte, tentato a mala pena da Pio IX e da Leone XIII col ripristino delle sale Borgiane con qualche concorso di quadri sacri, ma che languì durante tutto il periodo della grande serie dei papi politici da Clemente XIII in poi, sebbene questi avesse ispirato al Canova il proprio mausoleo in cui il grande modellatore di Possagno impresse limpido ed eloquente il gusto del suo tempo. Chiesi al mio amico:

— Sa Ella se Benedetto XV ha passione per l'arte?

— Senta — mi risponde il Ghigliotti — non saprei nè affermarlo nè negarlo, certo è che egli è dotato di vasta cultura, ed ha vissuto parecchio tempo in quell'ambiente eminentemente artistico che è il Vaticano; e poi fra quelli della sua famiglia lo spirito d'arte è stato sempre vivo.

Il mio amico ricordava infatti i patrizî liguri a cui è imparentato e mi fece pure sovvenire che il compagno devoto ed affettuoso del cardinale Rampolla non poteva che dividere il sentimento artistico del celebre cardinale, il quale amava molto l'arte e gli artisti, tal quale come un cardinale del cinquecento. Amico del Laszlò, aveva posato per un ritratto e il grande pittore ungherese si compiacque di trarne uno dei suoi migliori capolavori. Forse all'acuto Del Tindaro, nei sogni dorati del suo imperialismo cattolico, chi sa, avrà sorriso pure il pensiero di ritornare alle tradizioni d'arte per cui restarono grandi Giulio II e Leon X che affidarono a Michelangelo la Cappella Sistina e a Raffaello le immortali pitture delle Camere del Vaticano.

TOMBA DI CLEMENTE XIII, DI ANTONIO CANOVA.

***

Fra i quattordici pontefici che assunsero prima di Giacomo Della Chiesa il nome di Benedetto non figurano grandi mecenati dell'arte, nè miglioratori, esteticamente parlando, del Vaticano. Non poteva essere diversamente, perchè non fu che dopo il ritorno d'Avignone che il Vaticano divenne il palazzo favorito dei pontefici, e cioè nel secolo decimoquarto, vale a dire dopo il pontificato di dodici papi che avevano preso il nome di Benedetto. Anche volendo rintracciare quali potessero essere i monumenti che ricordano pontefici di questo nome, non troviamo che poche cose: la tomba di Benedetto XI scolpita da Giovanni Pisano, esistente nella chiesa di San Domenico a Perugia, e quella di Benedetto XIII in Santa Maria della Minerva scolpita da Pietro Bracci. Sotto Benedetto XIII e XIV si curò il riordinamento delle antichità greche e romane. Benedetto XIV non fa eccezione per alcuno studio particolare quando proclama che nelle sue cure pel Vaticano gli sta a cuore l'utilità delle lettere e il progresso delle scienze: *litteratorum commodo, scientiarum incremento.* Il già cardinale Prospero Lambertini, teologo insigne, non ebbe tempo di occuparsi di cose d'arte, egli era tutto assorto nella cura minuziosa delle cose spirituali della Chiesa; nemico delle superstizioni e tollerantissimo, suo costante desiderio fu di tenersi in pace con tutti e restare amico con tutti, fu perciò in corrispondenza con Caterina di Russia, con Federico II e perfino con Voltaire. Una bell'opera d'arte, ma d'arte drammatica, il cardinale Lambertini la ispirò, un secolo e mezzo dopo la sua morte, ad Alfredo Testoni, offrendo a sua volta una geniale creazione allo Zacconi.

AVIGNONE: IL PALAZZO DEI PAPI VISTO DAL RODANO.

Una lodevole iniziativa artistica è dovuta al predecessore di Benedetto XV, a Pio X, il riordinamento cioè della Pinacoteca Vaticana che volle affidare a Luigi Cavenaghi il quale vi si è dedicato con alto intelletto d'arte e d'amore. Il compito del Cavenaghi è arduo e complesso poi che oltre alla pinacoteca le sue cure dovranno esser rivolte a tutti i tesori d'arte che il Vaticano racchiude, tesori che testimoniano dell'ampio moto di vita della nostra Rinascenza in cui il papato ebbe parte cospicua.

Benedetto XV non è come tanti altri pontefici nuovo al Vaticano, egli rientra nella famiglia pontificale come in casa propria. Cardinali e prelati palatini, maggiordomi, auditori, camerieri segreti

S. S. PIO IX.

S. S. PIO X.

prelati domestici, guardie nobili, camerieri di cappa e spada, bussolanti, lo conoscono ed apprezzano fin dalla sua prima apparizione in Vaticano che avvenne nel 1883, prima che monsignor Rampolla lo conducesse seco da Roma alla nunziatura di Madrid, e poi quando il Rampolla, salito nel 1887 all'altissima carica di cardinale segretario di Stato, lo volle seco come coadiutore, promovendolo sostituto nella segreteria di Stato dove rimase fino al 1907. In quell'anno fu nominato arcivescovo di Bologna. Egli ha potuto studiare pontefici di spirito diverso e ne avrà tratto luce di preziosa esperienza.

Benedetto XV, conscio della sua altissima missione, assunse la tiara come avvolto in una maestà improvvisa e in una rigida linea di dignità; questo osservò il Crispolti, e meravigliò non solo coloro

LEONE XIII INAUGURA LE SALE BORGIANE COLLE OPERE RESTAURATE DEL PINTURICCHIO.

LA BANDA PONTIFICIA NEI CORTILI DEL VATICANO.

UNA RIVISTA IN VATICANO NELLA CORTE DI S. DAMASO.

LA GUARDIA PALATINA AL PASSAGGIO DEL PAPA.

GENDARMI VATICANI.

LA PORTANTINA DEL PAPA.

I MAZZIERI.

che osservarono il nuovo pontefice nella sua prima pubblica apparizione nella Cappella Sistina, ma i cardinali stessi all'atto della proclamata elezione in Conclave.

Monsignor Della Chiesa s'era sempre mostrato muto e racchiuso nella lunga attesa della porpora, e ora, dopo la sua elezione al pontificato e il suo atteggiamento imperioso, l'attenzione del mondo è trepida dei suoi atti.

Certo che guardando a un cumulo di apparenze non ci resta l' impressione timorosa di veder realizzato e ripristinato un qualsiasi programma d'intransigenza e di reazione; vediamo che della famiglia di Giacomo Della Chiesa fan parte un ammiraglio e un tenente di vascello italiani, e che l'antico arcivescovo di Bologna mantenne sempre ottimi rapporti colle autorità civili; se non si presentò mai per lui l' occasione di avvicinare i Reali, non esitò ad intervenire alla benedizione di una bandiera, presente il Duca degli Abruzzi, prendendo poi parte al convito. E poi, noi diamo molta importanza a certe forme apparenti: il grande pavese di bandiere nazionali italiane, che nel giorno dell'incoronazione di Benedetto XV faceva festoso il palazzo Della Chiesa e l'azzurro lido di Pegli, ci parve più che bello, augurale e magnifico.

Sarà mai possibile che Benedetto XV non possa più rivedere i luoghi ove passò la sua giovinezza, l'ameno recesso che udì la sua calda parola d'adolescente ispirato, la *zàgara* del suo boschetto d'aranci e la sua palma rigogliosa col suo bel padiglione secentesco?

Raccontano che il cardinale Della Chiesa, partendo da Bologna per Roma, incaricava monsignor d'Ormea di dire alle monache dei Santi Quattro Incoronati che sarebbe senz'altro andato a render loro una promessa visita dopo il Conclave e che uno dei presenti ebbe ad osservare che gli eminentissimi, prima di entrare in Conclave, non possono assumere impegni per il dopo. — Non tema — rispose il cardinale — posso assumere tranquillamente degl'impegni perchè io ritornerò a Bologna — e rivoltosi a monsignor d'Ormea — vada, vada — soggiunse — e dica a quelle buone monache che possono contare sicuramente su d'una mia visita.

Il cardinale prometteva per modestia o s'impegnava per Benedetto XV?

È su ciò che non è tanto facile nè lecito pronosticare. Quel che è certo, m'assicurava l'amico Ghigliotti e altri che l'han conosciuto da presso, è che egli colle rare doti del suo animo eletto, colla vasta dottrina, colla sua esperienza diplomatica, e sopratutto, colla sua ferrea volontà, saprà intendere ed esplicare, in maniera affatto personale, tutta la difficile, altissima missione a cui oggi è chiamato.

Ed. Ximenes.

Il palazzo del papa imbandierato.

PETROGRAD: PALAZZO D'INVERNO, COLONNA ALESSANDRO E AMMIRAGLIATO.

ICONOGRAFIA RUSSA.

IL nostro compito in queste pagine non può essere nè politico nè sociale, ma abbiamo delle curiosità grafiche russe che son venute d'attualità e che dobbiamo accompagnare da note il cui carattere è vario ma precipuamente artistico, perchè, si dica quel che si vuole, l'arte è sempre il tramite più efficace per prospettare l' espressione, l' indole e la mentalità d'un popolo.

Quale rappresentazione d'arte, meglio di quella di Jurï Repin, poteva sintetizzare l'espressione singolare del capitano, del carpentiere, del riformatore, del fondatore di Pietroburgo e della dinastia dei Romanoff?

Questo ritratto che ammirammo a Roma tre anni fa, ha, meglio che allora, la forza di suscitare antiche immagini di storia che vengono ad unirsi tra l'altre che il moto convulso ci fa apparire nell'ora che volge. E pare che riviva ora che ne evoca il ricordo uno dei suoi successori.

Nicolò II nel momento in cui faceva echeggiare il primo colpo di cannone, sparato contro la Germania, toglieva l'acre odore di *niemtsi* di cui sapeva il nome della sua

JURI REPIN: PIETRO IL GRANDE SALUTA LE SUE TRUPPE DOPO LA BATTAGLIA DI POLTAVA.

capitale e la ribattezzava imponendole quello di Petrograd.

I russi sotto il nome di *niemtsi*, che significa tedeschi, comprendono indistintamente tutti gli stranieri e, ironia del caso, non vi furono czar o czarine che si servirono tanto dei *niemtsi* come si servì Pietro il Grande per europeizzare la Russia. Fu fin dal suo primo viaggio in Europa che Pietro punto perchè sapeva come questa sua germanizzazione ripugnasse alla natura slava.

La scuola di Mosca si mostrò sempre ostile all'opera di Pietro il Grande e gli rimproverò di aver sforzato e stancato la natura russa. Ma questo stato di cose però non si protrasse a lungo; Pietro dopo la fondazione di Pietroburgo e la vittoria di Poltava fece un secondo viaggio in Francia e

LO CZAR NICOLÒ II.

tornò col desiderio d'introdurre nel suo impero riforme radicali e colla volontà inflessibile di imporle ad ogni costo. Permise all'Europa, alla quale erano stati preclusi rapporti di qualsiasi natura, una rapida penetrazione nel suo impero, così che solo da allora la storia della Russia cominciò a diventare storia europea.

Pietro obbligò il suo popolo ad adottare mode e costumi occidentali, decretò barba rasata e abito alla tedesca; letture, cerimonie e feste sempre alla tedesca, tutto alla tedesca. E questo in maniera tutt'altro che blanda, ma addirittura violenta, appunto

d'allora cambiò indirizzo, o per lo meno lo attenuò. S'era innamorato di tutto ciò ch'era francese e dicono che davanti alla tomba di Richelieu esclamasse ad altissima voce: « O uomo estraordinariamente grande, io ti darei la metà dei miei stati per imparare da te a governare l'altra metà! ». Quest'evoluzione psichica, chiamiamola pur così, dell'imperatore ebbe molti commentatori più o meno favorevoli; la verità è però che Pietro il Grande, assimilando tutte le manifestazioni del progresso europeo, fondando accademie ed istituti scientifici, corpi professionali e tecnici, fece fare

LO CZAR NICOLÒ II PROVA L'UNIFORME DEL FANTACCINO RUSSO.

REPARTO A CAVALLO DEL 166° REGGIMENTO FANTERIA RUSSA DI GUARNIGIONE A ROVNO.

alla Russia in vent'anni più strada che, senza di lui, avrebbe percorsa in un secolo.

Alla corte di Pietro non si parlò che francese, così come a quella dei suoi successori, e malgrado che Nicolò I avesse imposto alla sua corte la lingua russa vi serpeggiava sempre e insistentemente lo spirito tedesco.

Ma il peggio era che anche l'università di Pietroburgo restava sotto l'influenza dello spirito teutonico; non vi si parlava che la lingua tedesca e gli stessi studenti russi che frequentavano i corsi erano tenuti in quarantena. Tutto ciò, pare incredibile, durò fino alla prima metà del secolo scorso!

Fu nel 1845 che trecento giovani tutti appartenenti ad eccellenti famiglie russe, volendo reagire contro questo stato di cose, fondarono una lega adottando il sistema delle corporazioni e i duelli alla spada in uso nelle università tedesche: stabilirono di combattere i loro colleghi tedeschi colle loro stesse armi.

La lega diventò assai numerosa tanto che dovettero formarsi tre corporazioni: quella della *Polonia* composta di polacchi, la *Baltica* composta di stu-

IL 166° REGGIMENTO FANTERIA RUSSA OCCUPATO IN LAVORI DI TRINCEA.

denti del Baltico e la *Rutenia* composta di Russi. Queste corporazioni nei primo anno della loro costituzione fecero più di sessanta duelli. A capo di due anni la ramificazione dell'università fu così vasta e allarmante che la *Rutenia* si vide arrivare una sfida collettiva degli studenti di Dorpart. Furono tirati a sorte i nomi dei combattenti, tre russi e tre tedeschi; lo scontro ebbe luogo e i russi ebbero il sopravvento. Tuttavia nella capitale russa continuò a predominare sempre l'elemento straniero e la scuola di Pietroburgo continuò ad accentuare la sua tendenza cosmopolita. La scuola di Mosca, sempre ostile, fece da contrappeso all'altra e potè, dopo moltissimo tempo, stabilire un certo equilibrio, e se l'elemento nazionale russo riuscì ad essere epurato e reso omogeneo lo fu per virtù della controversia politica e letteraria fra le due scuole.

Dopo la morte di Pietro il Grande è stata percorsa molta strada e in Russia sono avvenuti mutamenti di massima importanza storica. Elisabetta, Caterina II, Alessandro I, Nicola I, Alessandro II, Nicola II continuarono successivamente l'opera di Pietro. Ognun d'essi vi ha contribuito, e se è parso che tutto ciò sia avvenuto con estrema lentezza, e qualche volta a traverso a' crisi sanguinose, bisogna considerare che dalla morte del grande imperatore è passato appena un secolo e mezzo e che le condizioni della civiltà russa prima dell'impero di Pietro erano in condizioni più che deplorevoli primitive, quasi selvagge. L'opera di

LO CZAR NICOLÒ II A CACCIA; LA CZARINA ALEXANDRA FEDOROWNA VI ASSISTE.

Pietro il Grande e dei suoi continuatori è valsa a solidificare il sentimento nazionale del popolo russo, sentimento che si riassume nel profondo attaccamento alla sua fede religiosa, ai suoi costumi, alle sue istituzioni comunali, alla sua terra natale; fede, costumi, istituzioni che lo legano strettamente agli altri popoli della sua razza e da cui viene questa solidarietà che completa il suo sentimento nazionale.

Anche nel campo dell'arte, volgendo uno sguardo a tutte le manifestazioni dell'arte russa, vediamo che il grandioso complesso dei molteplici caratteri regionali ha finito, a traverso il tempo, ad armonizzarsi in una espressione d'arte omogenea e caratteristica che pare l'espressione sintetica della compattezza nazionale, dell'unità politica e del suo sviluppo intellettuale a traverso le lunghe e dolorose peripezie.

Qualcuna di queste considerazioni, specialmente quelle che riguardano l'arte, abbiamo voluto esporle ad un'eminente personalità russa, amica dell'arte del suo paese e della nostra, e ci parve non dissentisse dalle nostre osservazioni. Lo diciamo subito, di sua eccellenza l'ambasciatore di Russia a Roma Krupienski che si è pure compiaciuto di posare per il ritratto che pubblichiamo facendo più preziosa la nostra raccolta grafica e le nostre note.

Questa simpatica figura di diplomatico non po-

S. E. ANATOL KRUPIENSKI, AMBASCIATORE DI S. M. L'IMPERATORE DI RUSSIA PRESSO S. M. IL RE D'ITALIA A ROMA.

teva mancare, ora che il paese rivolge con simpatia gli occhi sopra l'efficace continuatore del principe Dolgorouki, a cui si allaccia il ricordo dei marinai russi a Messina ed il convegno di Racconigi dove fu valutata l'estensione del nostro patto colle due potenze dell'Europa centrale.

Anatol Krupienski nacque nel 1851 nel castello paterno in Bessarabia presso Kischinoff. Studiò prima a Dresda, poi all'Università di Mosca e nel 1874 entrò in diplomazia. Fu segretario d'ambasciata a Vienna, poi a Londra con la stessa funzione ed a Roma come consigliere. Fu ministro in Norvegia e di là fu mandato ambasciatore presso il Re d'Italia....

— E dopo che fo il mio dovere di rappresentante del mio Imperatore — aggiunge sua eccellenza, rispondendo cortesemente alle nostre domande — sono un uomo come tutti gli altri.

Ma noi sappiamo ed aggiungiamo che è un lavoratore instancabile, che è assai caritatevole e che quando non funge da ambasciatore vuole esercitare il diritto di esporre le sue ragioni all'infuori dei protocolli e delle etichette, e che queste ragioni le espone sempre schiettamente anche coi suoi colleghi; forse per questa ragione dice di essere un uomo come tutti gli altri.

Abbiamo avuto confermata questa sua franchezza dal modo come dissipò d'un tratto certi dubbi, certe esitanze, che se non son nostre, sono state manifestate da molti, esitanze che si riferiscono ad una pretesa ostilità russa alle nostre mire, diremo così, irredentiste.

— Me se le mire dell'Italia, specialmente nei Balcani, — osservò l'ambasciatore — sono identiche a quelle della Russia! Non avete visto come tale identità, che si credeva inconciliabile e in contradizione apparente colla pratica della Triplice alleanza, si sia felicemente e naturalmente risolta?

— Dunque noi si potrebbe andare a far merenda a Trieste senza dispiacere alla Russia?

— Ma buon appetito! Ciò che non riesco ancora a capire è perchè aspettate tanto a farlo!

LA CATTEDRALE DI MOSCA (« VASSILI BLAJENOI »).

MOSCA: IL KREMLINO.

— Per conto nostro particolare... lo faremmo domani!

Quella sua gaiezza serena, faceva un grande contrasto coi nostri « forse che sì e forse che no », come lo faceva la fede inconcussa che aveva nei destini del suo paese. Sulla guerra attuale ci dice semplicemente:

— Ora quella che noi facciamo colla Germania non è che una specie di schermaglia per tenere a bada i Tedeschi. Quel che ci preme è di mandare il maggior numero di forze possibili contro l'Austria e, distrutta l'Austria, ci rivolgeremo poi alla Germania. Tutto questo lo si farà, statene sicuri, sollecitamente.

Poi tornò ilare e ci chiese d'un tratto:

— Avete letto il *Travaso*? *Il est magnifique!* Dice che la Prussia perderà la P e resterà... Russia, *il est magnifique!*

*
* *

Questa semplicità di modi e quest'affabilità, che poi non è altro che un segno di vera nobiltà d'animo, è affatto comune nei grandi personaggi russi. Lo stesso Czar di tutte le Russie, il terribile autocrate descritto tante volte con tinte fosche e terribili, è il gentiluomo più amabile e il signore più compito che si possa immaginare, e i nostri artisti, gli artisti italiani, ne sanno qualche cosa. Ma al momento però di esercitare gli atti d'obbligo della loro alta carica lo fanno col più alto sentimento di rispetto verso se stessi e col fasto più pomposo. Quando Nicolò II salì il trono di suo padre Alessandro III morto il primo novembre 1894 a Livadia, rimandò la sua incoronazione al 26 maggio del 1896 per avvolgerla di splendore inaudito. Tutto il mondo si diede convegno al Kremlino appunto perchè l'incoronazione di Nicolò si annunziava d'una fastosità singolare, inaudita.

L'INCORONAZIONE DI NICOLÒ II A MOSCA — USCITA DALLA CHIESA DELL'ASSUNZIONE.

Il carattere predominante della festa grandiosa, sbalorditiva era dinastico, ma la manifestazione aveva un alto significato politico perchè tutti gli Stati, nonostante le questioni di politica interna-

S. SOLOMKO: LO SCRIBA.

S. SOLOMKO: LA PASSEGGIATA.

zionale, mostravano allora una risoluta e sincera volontà di mantenere la pace. La cerimonia lasciò fortissime emozioni estetiche in chi ebbe la fortuna di assistervi. Basti dire che la scena che fece di sfondo al quadro grandioso era il Kremlino, cioè il luogo sacro della « madre delle città russe » come i russi chiamano Mosca.

Noi italiani ricordiamo con orgoglio che il *Kremlin* fu riedificato verso la fine del secolo XV da un italiano, da mastro Pietro Antonio,

KONSTANTIN MAKOWSKI: CERIMONIA NUZIALE DEL XVII SECOLO.

perciò dandone una riproduzione grafica d'insieme ne diciamo qualche parola.

Il *Kremlin* ha 25000 metri di circonferenza e vi si penetra per cinque porte, quella detta Sparki o porta sacra è la principale. Anche questa porta fu costruita da un italiano, anzi da un milanese. Il *Kremlin* racchiude il palazzo imperiale, il palazzo arcivescovile, la torre d'Ivan, la cattedrale dell'Assunzione dove han luogo le incoronazioni degli Imperiali di tutte le Russie.

La cattedrale dell'Assunzione (*Uspenski Sobor*) è anch'essa opera d'un italiano, del bolognese Aristotele Fioravanti, meccanico e ingegnere del secolo XV. Giosuè Carducci, in una sua memoria della R. Deputazione di storia patria di Bologna, diede queste notizie della chiesa e del suo architetto:

« Regnante il granduca Ivan III, circa il 1472, la cattedrale di Mosca, fabbricata nel 1326 col titolo dell'Assunzione, minacciava rovina: demolita, fu presa a rifabbricare da maestri moscoviti; ma, quando si venne a girar le vôlte, esse e parte dei muri che dovean reggere crollarono. Allora il granduca mandò al Senato di Venezia chiedendo un architetto italiano; e il Senato indusse a recarsi alla domanda del granduca il Fioravanti, che allora lavorava in Venezia, ed era stato a punto a quei giorni anche invitato da Baiazette II a soprintendere alla fabbrica d'un suo palazzo in Costantinopoli. Il Fioravanti partì per Mosca nella primavera del 1475 con suo figlio Andrea e un giovine Pietro, e aveva un onorario di dieci rubli al mese. L'architettura sacra pei fedeli di Russia era la bizantina: e il Fioravanti dovè inalzare la nuova chiesa dell'Assunzione sul modello della

TIPI DI DONNE RUSSE.

V. M. WASNIETZOFF: BATTESIMO DI SAN VLADIMIRO.

(Pittura nella chiesa di S. Vladimiro a Kiew).

V. M. WASNIETZOFF: SANTI E PATRIARCHI.

(Pittura nella chiesa di S. Vladimiro a Kiew).

V. M. WASNIETZOFF: CHERUBINI.
(Decorazione della chiesa di S. Vladimiro a Kiew).

cattedrale di Wladimir. I cronisti moscoviti parlano con ammirazione del modo tenuto da Aristotele per demolire le ruine dell'antica chiesa, alle quali gli architetti del paese non osarono por mano per paura che rovinassero loro a dosso; del cemento tenacissimo che egli ottenne mescolando la calce alla marna; dei mattoni più stretti e lunghi che egli adoperò e che insegnò ai russi di cuocere; delle macchine onde traeva in alto le pietre. Il fatto è che nel giugno 1475 cominciò a scavare le fosse per la fondazione, profonde metri 4,20; al 22 aprile del 76 pose la prima pietra delle fondamenta; e al 12 agosto del 79 fu consacrata la chiesa, che nell'interno ritiene assai dell'architettura occidentale ».

Il complesso del Kremlino veduto dall'esterno offre una scena nuova per noi occidentali, straordinariamente fantastica colle sue cupole dorate, colle sue guglie di smeraldo, colla strana foresta di torri, di tetti e di tabernacoli.

L'incoronazione degli Imperiali tende appunto a conservare a Mosca il suo prestigio d'antica capitale. Questa città, che può dirsi il santuario della nazionalità russa, se non prende parte attivissima ai destini dell'impero, ha conservato, più che tutte le altre città, il colore locale e le tendenze nazionali della Russia.

Il suo aspetto caratteristico è straordinariamente diverso dalle altre città d'Europa, Petrograd compresa. L'altra capitale del sud est, grande e caratteristica, è Kiew, che per i Russi è considerata come una città santa, infatti tutti gli anni vi accorre una quantità immensa di pellegrini. La leggenda vuole che Vladimiro il Grande si sia convertito al cristianesimo fra le mura della capitale dell'Ucrania e con lui tutta la sua armata. Kiew, per quanto oggi sia una città d'aspetto moderno, cosmopolita, risente nell'architettura delle chiese di bizantino che si sposa però all'espressione russa in maniera assai caratteristica.

FRANZ ROUBAUD: UNA CONTESA NEL BOSCO (CAUCASO).

È un vero peccato che l'arte moderna in Russia tenda ad allontanarsi dal carattere nazionale, essa segue a torto le scuole dell'Europa occidentale.

Nell'arte moderna russa oggi si riscontrano le stesse dissonanze che si avvertirono nell'indirizzo artistico dell'Europa occidentale nel secolo XIX. Tutte le tendenze, tutte le scuole vi sono rappresentate. Ma il gusto del gran pubblico non

MIKHAIL NESTEROW: I SOGNATORI.

Copiando ancora i tedeschi, i *niemtsi*, nacque la Secessione russa. Spiccarono artisti valorosi che seguirono il culto dell'individualismo, ma la loro tecnica è indubbiamente assai inferiore a quella dei loro predecessori. Fra questi i migliori sono indubbiamente Somoff-Golovin, Sierof Maliavin, Korovin e Grabar, le cui opere furono note ed apprezzate in Italia nell'occasione dell'Esposizione d'arte a Roma nel 1911. Alessandro Benois, in una sua vivida rassegna dell'arte moderna russa, osserva che fra il gran pubblico russo e gli artisti nuovi non esiste accordo, e che è assolutamente fuor d'ogni possibilità che esista fra questi artisti ora che la società russa è scossa dai brividi della febbre politica. Essi, dice il critico acuto, non danno più quadri, ma ingegnosi tentativi di quadri: non abbiamo più sogni, ma visioni scomparse.

Ma certo verranno ora le nuove visioni vermiglie, col fremito e le convulsioni della guerra, essa che ha sempre avuto una notevole forza ispiratrice nelle manifestazioni dell'arte. A questa nuova schiera di artisti, che indubbiamente possiede una tavolozza smagliante, non mancherà fra poco materia per trarne ispirazioni d'arte potenti e suggestive.

Ed. Ximenes.

segue con simpatia le evoluzioni moderne dell'arte e si attacca ai suoi vecchi classici preferiti. Il realismo del Riepin è apprezzato da pochi, e gli stessi raffinati ed il mondo artistico sopratutto si è frazionato e ha determinato linee di separazione così profonde che ha creato dei veri partiti.

Come si pensa in Italia in certe chiesuole pei Barabino, per i Maccari e fino pei Morelli; in Russia certi cenacoli d'arte rinnegano il Semiradski e Costantino Makowski chiamandoli accademici e peggio, dimenticando che queste belle figure d'artisti occupano nella storia dell'arte mondiale un posto eminente. Per poco non sono chiamati accademici l'altro Makowski, Vladimiro, e lo stesso Riepin che furono considerati fra i più energici e potenti pennelli della Russia. Wasnietzoff che dipinse le pareti della Cattedrale di San Vladimiro a Kiew e che fece tesoro di tutto ciò che aveva scoperto fra le formule della vecchia arte russa ridonando la vita alla già morta arte sacra, è considerato a torto da molti una mediocrità.

VICINO ALLA GUERRA: L'ALTA TATRA NEI CARPAZI.

A vasta e meravigliosa regione immediatamente prossima al confine galiziano, nei cui dintorni si svolgono forse le più atroci battaglie dell'immane conflagrazione europea, è pochissimo nota agl'italiani.

Stupendo paese, che lo spartiacque dei Carpazi divide dalla Galizia e dalla Bucovina, e a cui si accede dalle strette valli della Golnicz e della Hernàd, nelle quali le acque corrono gorgogliando sul letto sassoso, fra steli e cespugli, lungo le rive fiorite straordinariamente. Poi, ancora più ad occidente, il gruppo del Tatra, la colonna vertebrale dei Carpazi, poderoso, massiccio, colossale, si leva bruscamente dalla valle di Popràd come una roccia sola. La strada sale tra foreste di conifere e l'aspetto del nodo montano comincia a manifestarsi chiaramente, si determina meglio ad ogni giravolta, si scopre allo sguardo attonito in tutte le sue particolarità. Subito la stupenda massa si presenta come una successione di picchi scoscesi, privi assolutamente di contrafforti, aguzzi, taglienti, insormontabili, svolgentisi in una immensa curva da est ad ovest: un aggruppamento di giganti fulminati in una immobilità suprema, circondati di silenzio, sui quali i vertici di Gerlachfalva, di Lomnicz e di Szolisko sembrano esprimere l'aspirazione della terra ad ascendere nello spazio, a perdersi nella luce, a confidare al vento e alle nubi le parole delle Oreadi, che gli antichi poeti hanno espresse col profondo linguaggio del mito.

Si sale verso quelle cime percorrendo prima la magnifica strada che la Karpathenverein ha fatto

ALTA TATRA: LAGO DI FELSÖ-ZERGETÓ.

costruire con enorme dispendio, tutta in giro, per circa quaranta chilometri, e si va quindi per sentieri sconosciuti. Tace da tempo il fragore delle grandi miniere ramifere di Margitfalu e delle fonderie di Korompa, che danno lavoro a più di tremila operai. Si traversano piccoli villaggi: suoni di voci, grida di fanciulli, qualche canto, poi il silenzio. Ora la chiesuola gotica di Szepeshely ci saluta con le sue campane. È l'ultimo ricordo della vita degli uomini che si agita dietro di noi, perchè la strada sale ormai nella solitudine. Soltanto i piccoli rivi montani hanno timide voci sommesse e il vento canta nella foresta, modulato dai tronchi innumerevoli degli abeti.

Non conosco il nome di quei fiumicelli che singhiozzano tra le roccie, ma penso che essi debbano alimentare il perenne fluire delle acque del Lete, così dolce è l'oblio che l'anima vi beve, così profondo il fascino che disperde la nostra piccola vita nella loro onda invisibile.

Per quattro anni di seguito ho percorso il Tatra nello stanco fiorire del primo autunno, quando, terminata la villeggiatura estiva e non iniziata ancora la grande stagione degli sports invernali e delle caccie al camoscio, al muflone e al bisonte, gli alberghi sono vuoti e le ville delle stazioni climatiche di Tatraszeplak, di Tatrafüred, di Matlarhaza e di Tarpatak hanno chiuso i loro cancelli. La presenza in quei luoghi della folla cosmopolita, che trascina il suo ozio e la sua noia tra Montecarlo e St. Moritz, è insopportabile e irritante. Chi si reca colà per ascoltare la voce del vento e degli alberi non può sentire il vano rumore degli uomini.

ALTA TATRA: OCCHI DI MARE. (Fot. Colasanti).

Mentre infatti si svolge la stupenda visione dei picchi nevosi, delle caverne, delle gole profonde, delle cascate, si avverte la presenza dell'uomo civile sempre più inutile e lontana, si guardano i paesi senza pensare ai loro abitanti.

Che cosa è quella pittoresca cittadina di Locse,

IL LAGO DI CSORBA. (Fot. Colasanti).

CSORBA: Il LAGO AL TRAMONTO. (Fot. Colasanti).

se non un museo silenzioso, la cui triplice cinta di mura, dalle quindici torri affidate per la difesa alle corporazioni di mestiere, sembra eretta unicamente a tutela della bella cattedrale gotica, del del castello di Lipotòujvar, la piccola chiesa medioevale di Liptòszentivan e la mirabile doppia cappella di Szapolyai, fiore dell'architettura ogivale, che da quattro secoli adorna la piazza del

IL CASTELLO DI SZEPESVÁRA.

palazzo comunale costruito nel cinquecento, delle solitarie corti quattrocentesche, nelle quali i gerani sorridono dalle finestre vuote? E gli avanzi di fortificazioni che presso Sètanyfalu coronano ancora il monte e serbano memoria della disperata difesa opposta all'invasione dei Tartari, le rovine villaggio di Csutòrtokhely, non sono forse i segni di una vita estranea e remota, incapace di rapirci per un solo istante alla nostra divina ora di oblio?

Dove la natura canta, conviene all'uomo di far tacere la sua miserabile voce, e forse perciò la

civiltà, che mette l'etichetta alle bellezze naturali come ai prodotti delle sue industrie, ha rispettato fino ad oggi quel lontano e poco conosciuto angolo della ferace terra ungherese. Gli alberghi non hanno le moli immense e le architetture mostruose onde si vengono deturpando le bellezze superstiti della Svizzera, ma sono semplici, eleganti, squisitamente intonati al paesaggio, le ville si nascondono tra il verde, sotto i massi ciclopici o sui margini delle foreste sterminate, la purezza del cielo non è ancora offesa dal fumo delle officine. Onde le anime che tremano e si dibattono sotto la ferrea mano del destino possono lì trovare ancora la pace che le trasporti al limitare della luce, l'uomo che ha bevuto il veleno del mondo si vede ripreso e tuffato in una fontana di giovinezza, e, fra le cose che passano, si corrompono o si trasformano ci è possibile di sentire una volontà più indomabile, un'intelligenza più penetrante, un cuore più fervido, come se tutte le torture e tutte le crudeltà del grande dramma della vita si trasformassero qui in un finale atto puro.

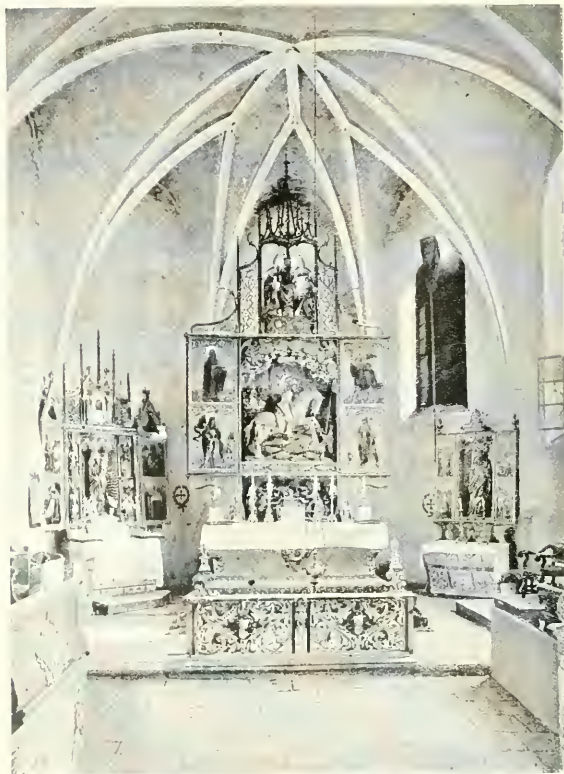
TATRALOMNICZ: FORESTA DI ABETI.
(Fot. Colasanti).

ALTA TATRA: HALAS-TÓ (IL LAGO VERDE).
(Fot. Colasanti

Coloro i quali hanno viaggiato attraverso le Alpi non s'illudano per questo di conoscere il Tatra. La natura nelle sue opere non si ripete mai, perchè quella stessa forza che ha prodotta l'innumerevole generazione delle piante e dei fiori, ha creata l'infinita e instancabile disseminazione delle montagne. Se lo spettacolo là è più grandioso e solenne, qui esso è più selvaggio, più profondamente malinconico, più vario. Dalle piccole valli umide, dove i ciclamini ridono tra il verde, giungono inviti al vivere tranquillo, l'intima e serena voce della solitudine e una promessa di pace. Ma lo spirito non se ne acquieta e il desiderio ci trasporta più in alto, nella regione dei piccoli laghi che il poetico linguaggio popolare chiama « occhi di mare ».

Stretti tra le brulle morene, sepolti tra valanghe di pietre, prigionieri nel fondo d'imbuti enormi, ve ne sono di tutti gli aspetti e di tutte le dimensioni, dal Kektò, il più alto di tutti, situato a 1550 metri, nella valle di Markesit, a quello di Vielkistav, il più grande, che ricopre una super-

ficie di trentaquattro ettari, dall'Halastò, magnifico, romantico, in mezzo a dirupi selvaggi, allo Csorbatò, che guarda ad un tempo il monte Bastyà, la valle Mlinica e la stupenda cascata del Velo.

fantasmi innumerevoli che appariscono nel mondo del sogno palpitano in quella loro inquieta solitudine, ridestano nella loro vita ansiosa e mutevole il desiderio di rispecchiare la bellezza suprema,

DINTORNI DI POPRAD — SZEPESSZOMBAT: L'INTERNO DELLA CHIESA.

Sulle acque di un verde cupo, ravvivato da note di fiammante smeraldo, le nubi specchiate passano come nell'aria, in una profondità di sogno, dileguando tacitamente nel regno del silenzio. Ma quanta vita è in quelle acque, dove non trema una forma, dove si annega ogni suono! Tutti i lo stupore dei vertici nella luce, i colloqui della montagna con le nubi, col vento, con le stelle. E nessuna esistenza sembra più fervida di quella che splende in quegli occhi immani, aperti sulla profondità dello spazio e del tempo.

Più in alto, sopra le valli e sopra i laghi, è la

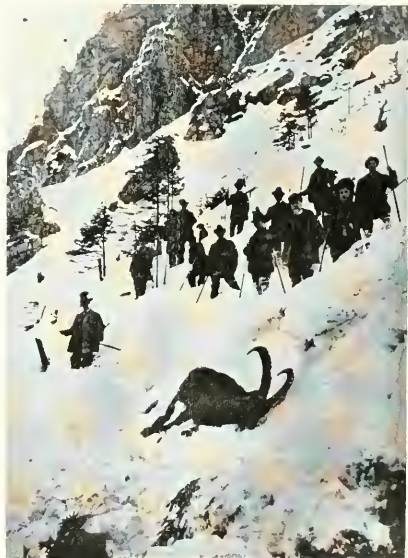
vita della roccia pura, il mondo della forza invincibile e serena che si leva senza lotta nel regno dei fulmini e della tempesta. L'estrema altitudine concessa alla riproduzione delle erbe e dei fiori è ormai oltrepassata, pur tuttavia lo splendore di quelle creste è tale, da superare la bellezza di qualunque serra fiorita. Il tempo, il sole, la nebbia vi hanno concentrata una tale potenza e ricchezza di colore, da farle apparire simili ora alle gemme, ora agli smalti, ora ai metalli più preziosi.

Ma tuttociò appartiene al passato; la natura che sembra aver vissuto lassù una vita quasi frenetica, per produrre la meravigliosa vicenda delle cime e degli scoscendimenti, ormai è placata in una stanchezza suprema. La straordinaria mescolanza delle rupi, lo slancio delle cime aeree, l'accatastarsi dei blocchi colossali conservano per i nostri occhi i segni di una violenza vicina, di una catastrofe recente, e pur tuttavia il carattere essenziale dello spettacolo non è il movimento, ma il silenzio e il senso della sicura e profonda immobilità, tanto che il rumore di una pietra mossa, udito improvvisamente, basta a darci un brivido di terrore.

Ho percorso gran parte dell'alto Tatra lungo la Dunajecz, da Vòroskolostor a Szcsavnicza, e per la prima volta ho inteso in qual modo la montagna sappia rivelare alle anime meditative l'essenza della sua vita.

Mentre l'agile zattera scivolava silenziosamente sull'acqua che si aggira in mille giravolte, ribolle spumeggiando sulla ghiaia del fondo, forma gorghi impetuosi per lanciarsi poi follemente all'assalto delle rupi, in alto le nubi navigavano lente a strie, a fiocchi, a cumuli, ora immobili, come in attesa, ora addensate in prodigiose architetture. Erano archi giganteschi, colonne immani, cupole immense, propilei, bugne, architravi, basi, frontoni inverosimili, ricami di guglie profilate nell'aria e nella luce, tremanti al soffio del vento fresco, disciolte, ricomposte perpetuamente in nuove forme, tutta una città in dissoluzione, sconvolta da una catastrofe continua e perennemente risorgente dalle sue rovine, un'Atlantide favolosa, erompente da un mare leggendario, per opera di una forza incalcolabile.

E, sotto, altre architetture fantastiche, non più disegnate dalla mutevole virtù del vento, ma create per l'eternità dalla violenza del fuoco, dell'acqua e dei terremoti primordiali, scolpite nei basalti, sostenute dalle rupi, pendule sugli abissi senza fondo, poggiate sulle caverne contenenti i tesori di un mondo sconosciuto.

Tra quel regno, agitato da un continuo divenire, e quest'altro, che al tempestoso dramma dell'aria

ALTA TATRA: CACCIA AL CAMOSCIO.

oppone la forza della sua massa insensibile e vittoriosa, fluttuava la rivelazione di una legge grandiosa e terribile. Ed io intesi, in quel momento, che la montagna, come la notte e come il sogno, contiene uno dei segreti più vicini al cuore dell'uomo, e che solo chi dinanzi a lei ha aperti per un istante gli occhi sbigottiti, come davanti allo spettacolo della morte, è degno di acquistare la vera intuizione della vita.

Arduino Colasanti.

CRONACHETTA ARTISTICA.

UN MEDAGLIERE LIBICO.

Gli avvenimenti storici che avvinghiano un paese, e lo scuotono profondamente, sono prodigiosi crogiuoli, in cui la varia compagine della popolazione viene amalgamata e fusa, per formare una lega genuina e compatta, con la quale il tempo si incarica di fucinare la grandezza della nazione. E' un vento salutare che passa sulle folle, e, mentre le agita e le commuove, ne assaggia la saldezza, spazzando via i miasmi che ne corrodono la coesione.

Suscitatori di virili energie, sproni ad eroiche audacie, cotali eventi attizzano pure le recondite genialità della razza, ne stimolano le facoltà creative, sollecitandole alla estrinsecazione di idee e di sentimenti che erompono dalle masse. Quando, poi, l'opera d'arte esalta le virtù e magnifica le prodezze del popolo, essa soddisfa non solamente all'unanime aspirazione di vederle materiate e ricordate, ma è pure riguardata come monito ed incitamento, come esempio alle generazioni di alto civismo.

Non mai come durante l'epica conquista libica, l'Italia fu pervasa da un alito di così schietto e caldo patriottismo, non mai la gente d'ogni contrada e condizione, da un capo all'altro della penisola, si sentì soffusa da un così vibrante entusiasmo per le gloriose gesta delle armi italiane. E mentre laggiù, sulle spiaggie africane, l'esercito della terza Italia ricalcava le orme delle legioni romane, l'attenzione di tutti era come fissa e ribadita sugli episodi bellici che andavano delineando le sorti della guerra.

La eco delle fortunose operazioni militari si ripercoteva ovunque nelle terre italiane, provocando manifestazioni di giubilo e d'ammirazione, e dando esca all'ispirazione di poeti, di scultori, di musicisti, di pittori e di tribuni. E quanti marmi, poemi, discorsi, melodie e cerimonie non fece sbocciare e fiorire il sangue versato sulla rovente sabbia africana, evocatori di martirii e di eroismi, incensi e lauri alle vite sacrificate sull'altare della patria.

Fra le tante fioriture artistiche che attinsero uno spunto alle fasi dell'epopea libica, nessuna era riuscita a darne una sintesi particolareggiata, una figurazione riassuntiva e completa, del contrastato ricupero del dominio romano. Questo compito è stato assolto da un intraprendente e fervido artista fiorentino, l'orefice cav. Mario Nelli, che ebbe la lodevole iniziativa di affidare ai maestri del bulino l'incarico di consacrare degnamente l'ultima vicenda italiana. Liberi nella scelta dei temi, seguendo l'estro del proprio temperamento, cesellatori di vaglia, come Zanelli, Sartorio, Rivalta, Matania, Rubino, Saponaro, De Albertis, Vichi, andarono così modellando una serie di venti medaglie libiche, di alata concezione e di finissima fattura.

La medaglia è sempre un non trascurabile elemento per fissare e determinare l'esatta impressione prodotta da un avvenimento storico nella cultura dell'epoca, attestandone la data e l'entità, come dei punti di riferimento, ai quali lo studioso ricorre di preferenza, per dipanare ordinatamente lo svolgimento dei fatti. La medaglia dimostra pure il grado di perfezione raggiunto dall'arte plastica di un dato paese e la raffinatezza dei gusti estetici della popolazione, poichè il suo pregio consiste appunto nel suo valore estrinseco e nel favore che incontra presso il pubblico.

Diamo qui alcune riproduzioni dei soggetti trattati nel medagliere libico, che ogni cultore della scienza numismatica vorrà certamente possedere nella sua raccolta. Affinchè i lettori abbiano un concetto sul reale valore storico ed artistico di questi gioielli di cesellatura, ci permettiamo illu-

ZANELLI: LA RICONQUISTA DELLA LIBIA.

S. SAPONARO: ALLA RISCOSSA.

MEDAGLIE COMMEMORATIVE DELLA CAMPAGNA LIBICA. (CONII DI M. NELLI).

G. ORSOLINI: « MENS OMNIBUS UNA ».

C. RIVALTA: LA MADRE ITALIANA.

strare succintamente i temi, svolti con tanta maestria e modernità di espressione.

Lo Zanelli si limitò a riprodurre sul *recto* della medaglia un frammento della sua meravigliosa composizione, incastonata nel paliotto dell'altare della Patria, del monumento a Vittorio Emanuele in Roma: « Dall'altare della Patria — Le Legioni di Roma — Muovono alla riconquista di Libia — Nel l' Cinquantenario — di Roma proclamata — Capitale d'Italia ». Sul *verso* figura la testa allegorica di Roma, su fondo di mosaico, con la data *MCMXI*.

Di Salvatore Saponaro abbiamo una incisiva illustrazione di strofe dannunziane, nella Canzone d' Oltremare. Sul *recto: Arma la Prora e salpa verso il Mondo;* sul *verso* una figurazione allusiva dei versi:

> ... Italia, alla riscossa, alla riscossa;
> Ricanta la canzone d'oltremare
> Come tu sai, con tutta la tua possa...

G. Orsolini ha raffigurato nel *recto*, ispirandosi al motto *Mens omnibus una*, i soldati d' Italia che partono accompagnati dagli auguri e dai fiori del popolo plaudente, e nel *verso* una teoria di triremi romane, con un volo d'aquile nel cielo, separati da una cartella recante le parole di Pascoli: O Tripoli, o Beronike, o Leptis Magna — Voi rivedete, dopo tanti secoli — I coloni dorici e le legioni romane — Guardate in alto, vi sono anche le aquile.

Carlo Rivalta ha ritratto una madre italiana che incita il figlio a partire per nuovi orizzonti di gloria, « *con l'animo che vince ogni battaglia* », alludendo a un verso del Carducci.

Anche il Manetti si ispirò ai lapidari versi della Canzone dei Trofei, nell'onorare i « gloriosi Martiri di Henni », con una composizione commovente: mentre la Patria cosparge d'allori e d'incensi l'ara del sacrifizio, le Madri italiane si appressano intorno, velate a lutto, e porgendo fiori. Sullo zoccolo, in basso, è incisa la citazione dannunziana:

> ... sta fra l'una e l'altra tomba
> e veglia incoronata d'amaranto...

Sul lato opposto della medaglia è citato un brano

S. SAPONARO: ALLA RISCOSSA.

VANNETTI: « SEMPRE E DOVUNQUE ».

MEDAGLIE COMMEMORATIVE DELLA CAMPAGNA LIBICA. (CONII DI M. NELLI).

E. DE ALBERTIS: « INSIGNIS CHARITAS ». MANETTI: I MARTIRI DI HENNI.
MEDAGLIE COMMEMORATIVE DELLA CAMPAGNA LIBICA. (CONII DI M. NELLI).

della patriottica lettera d'un bersagliere:... *vegliate, fratelli, ci dicono i morti in armi... per l'Italia e le madri nostre... e noi caduti nell'ora tragica del tradimento, vendicate...* La targhetta è inquadrata da un intreccio di palme, simbolo del martirio, e da un groviglio di serpi, per indicar l'insidia.

Il Vannetti ha voluto consacrare il valore dell'artiglieria, con due figurazioni piene di garbo e d'espressione. La prima rappresenta, con evidente verismo, un traino di pezzi da 149, spinto faticosamente su una duna, mentre in alto della medesima è già piazzata una batteria da montagna, che un convoglio di muli continua a completare. Il *verso* è simbolico, e vuole alludere alla parte principalissima dell'arma, nella campagna libica, e il suo ardore inconcusso negli scontri più micidiali. *Sempre e dovunque* » dice il fatidico motto, scolpito nella roccia, su cui tre leoni stanno a guardia di un affusto.

Edoardo De Albertis intese ricordare l'opera prestata dalle dame della Croce Rossa sui campi di battaglia, disegnando una scena pietosa, al letto di un moribondo.

Tralasciamo di descrivere le altre composizioni, firmate dal Matania, dal Cassioli, dal Cataldi, dal Vichi, dallo Sguanci, e da artisti precedentemente menzionati. Esse perpetuano episodi caratteristici della campagna libica, rievocando fatti in cui rifulsero maggiormente l'eroismo e il valore tattico delle varie armi. I « Garibaldini del mare », gli alpini, la cavalleria, gli ascari, la fanteria, la famosa incursione nei Dardanelli hanno dato lo spunto a medaglioni di squisita concezione, trattati modernamente, affrancati dalla ieratica rigidezza accademica.

Il medagliere uscito testè dai conii dell'orefice Nelli, è degno delle tradizioni artistiche della terra del Cellini, e costituisce sicuramente un'opera che fa onore al cesello italiano.

La Bellezza che glorifica la Forza non è un postulato del Genio latino? G. BROCHEREL.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTI FELICE GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO
Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

ALBERTO GOS: « RÊVERIE ».

(Questa tela, di proprietà del C.te Boncourt di Berna, è forse la maggior opera di Alberto Gos. Attorno ad essa, che riassume si può dire tutta l'opera sua pittorica, il Gos lavorò circa vent'anni).

EMPORIUM

Vol. XL. NOVEMBRE 1914 N. 239

ARTISTI CONTEMPORANEI.

UN PITTORE DELLA MONTAGNA: ALBERTO GOS.

Fu detto l'uomo della Montagna, il pittore del Cervino, e con gran ragione; aggiungerei, ad onor del vero, e secondo quella convinzione che mi viene dal lungo studio dell'opera del Gos, che la pittura di questo artista, fra molti personalissimo, traduce esattamente il suo palpito d'anima, l'emozione intensa e profonda cioè che prova il poeta davanti ai grandi spettacoli della natura. Nessuna incertezza nell'opera del Gos: la chiara, luminosa visione alimenta e concreta l'opera di poesia e d'arte, luminosa, a sua volta, come la visione.

La via è segnata; certa la mèta. Sa l'artista dove ha da giungere e cammina spedito.

La « natura » del Gos — e il paesaggio alpestre in specie — potrà forse risentire da una parte dello spirito dei vecchi maestri, fino al De Saussure ed al Bourrit, non ignara dall'altra della tendenza degli impressionisti moderni, — semplicità di grandi tinte, fantasia oltrepassante la natura, — ma sarà pur sempre quasi giusto mezzo tra una scuola e l'altra, la schietta, intima, profonda espressione di un sentimento realmente vissuto.

ALBERTO GOS
MENTRE LAVORA AL SUO GRAN QUADRO DEL « CERVINO ».

La montagna arida e selvaggia sembra invitare a sè l'artista. È questo un richiamo potente. Il Gos, allora, nota l'impressione sulla sua tavolozza in gamme di vibranti colori, la trascrive, per così dire, in uno schema musicale o letterario, — e la figura di Alberto Gos, musicista, è interessante e caratteristica insieme quanto quella del pittore, — la disegna con fervoroso spirito.

Non so chi abbia detto che la montagna porta, con la sera, la tristezza; so che le tele del Gos smentiscono

ALBERTO GOS: IL RIFFEL E IL CERVINO. (STUDIO).

tale asserto, poichè le sere alpine ritratte dal nostro artista, — e il suo quadro del Breithorn, acquistato dal Museo del Lussemburgo, informi, — non sono già l'espressione della tristezza, ma, al contrario, di una bella serenità d'animo, di un pensiero che alla verità dell'arte chiede l'ebbrezza del sogno, di una virtù che sa volere e vincere.

Le « notti alpestri » di Alberto Gos mi ricordano in modo tipico le opere di altri eterni innamorati dello stellato.

Poeti della notte, ditemi, non furono forse Leopardi, Shelley, che cantò in Italia la bellezza del tramontar del giorno, quando l'ardore trepidante dell'etera discende sovra il suolo; Coleridge, Musset, Lenau, Quental ?

La notte è il simbolo più evidente dell'ignoto che sta oltre la vita, l'immagine tangibile del famoso dilemma di Amleto. Le anime fantasiose amano la notte, e però, non è a stupire che alcuni poeti abbiano tentato di esprimere le angosce dell'uomo che guarda al di là....

Un sofisma poetico si risolve nel mondo della realtà in una illusione, è vero, ma esso rappresenta pur sempre nel mondo dello spirito la grazia di un volo, l'ardore di una fede, la forza di un ideale.

Alberto Gos sente veramente la poesia della notte, attraverso una corrente grave di pensiero, ma sa pure che nel mondo della luce, tra la beata solitudine del cielo, sta la purezza e la forza.

E il sentimento, il pensiero e la volontà segnano le vie dell'arte, attraverso la meditazione che prepara, la riflessione che sospinge, l'azione che imprende !

Ecco, accanto ai colossi pensosi del Bianco, del Cervino, del Breithorn, presso le cime eternamente bianche, dove l'aquila si libra a volo battendo ala sicura, i pascoli verdi e soleggiati, ilari di voli, i villaggi, le cappelle solitarie, sperdute tra le roccie !

Senonchè, anche l'artista, solito a vivere in un mondo spirituale, non cessa per questo di essere uomo, che anzi ogni artista deve necessariamente soffrire e lottare nella quotidiana esistenza umana, soffrire per sè, per l'arte sua e soffrire, talora, anche per gli altri, — poichè nel vero artista si

ALBERTO GOS: « EXCELSIOR ». IL VOLO DELL'AQUILA SULLA SOMMITÀ DEL CERVINO.

nasconde sempre un nobilissimo istinto e un proponimento di altruismo, — lottare contro gli egoismi umani sempre tra loro in duro conflitto...

Tutti sappiamo che cosa possa rappresentare il dolore nella vita delle creature sovrane. Spesso il dolore è la sorgente del capolavoro. Nel verso dantesco « Farò come colui che piange e dice » sembra sintetizzata veramente la fatalità del dolore che incombe su l'uomo di genio...

Pensate.

Vecchio, solo, cieco, Galileo riesce ancora a dettare i « Dialoghi delle scienze nuove » ; Milton, cieco, detta alle figliuole amorevoli il « Paradiso Perduto » e canta la luce; Ludovico Beethoven, sordo a trent' anni, vive sol più per l' arte sua e, anima di titano, giunge a compiere il miracolo.

E non fu tutto un dolore la vita del Tasso? Non è dolore il canto del Foscolo (d' una fredda notte di dicembre del 1800) povero, ramingo, senza patria, con l'anima ferita dal patto infame che glie l'aveva uccisa a Campoformio?

E i canti del Leopardi non risuonano oggi ancora per il mondo, come una supplicazione e una protesta disperata e sublime di tutto il dolore umano?

Sul « dolore nell' arte » — ricordo — lasciò talune mirabili pagine Antonio Fogazzaro e a quelle io rimando i lettori (poichè la dissertazione del rimpianto scrittore è riunita, parmi, nel volume dei suoi Discorsi) che viemmeglio desiderassero conoscere quanta parte abbia il dolore nella vita dell' uomo di genio, come e quanto influisca il dolore, considerato come stato d'animo dell'artista, sulla creazione dell' opera d' arte.

Certo, il dolore può, diciam così, orientare un'opera di bellezza, di poesia pura, d' arte musicale — e il « Tristano » di Riccardo Wagner informi — o d' arte figurativa, pittorica e plastica.

La vita di Alberto Gos — e l' artistica e la quotidiana — non fu estranea al dolore, sì che talora l'arte del pittore sembrò alimentarsi — mi si passi l'espressione — di umanità; un' umanità, è vero, che si idealizzava nell' arte, ma che pur rimaneva viva e vera, schietto palpito d'anima, che s' aggiungeva insieme alla verità e alla bellezza...

Il suo « Cervin orage » è una pagina tragica nella vita de' silenzi immensi. A proposito di tal quadro, un critico valoroso potè scrivere, ammirandolo: Intendo lo scatenarsi delle armonie beethoveniane sul fragoroso gorgo delle orchestre;

Eschilo mi ripete le parole del « Prometeo »: « Non è più una minaccia; trema la terra, è sorda l'eco del tuono, continua la folgore, s'innalzano turbini di polvere e tutti i venti scatenati si fanno reciprocamente guerra.... »

* * *

Tutti coloro che, non soddisfatti di contemplare le sommità delle Alpi da un balcone d'albergo a Interlaken, da un « quai » di Ginevra, o, sia pure, da Chamonix, da St. Moritz, da Zermatt e, magari, dal Gornergrat, hanno provato l'ebbrezza della conquista delle « punte » splendide e terribili, scoprendone e godendone, passo passo, le infinite bellezze; quanti hanno saputo godere veramente, estatici, del prodigioso e sempre nuovo spettacolo della montagna in alta montagna, respirando l'aria fina delle grandi altitudini, compresi di quel silenzio eterno, rivivono sempre, e con gioia, davanti ad un'opera di Alberto Gos, una di quelle emozioni provate tra i massi ed i ghiacci, in una festa di sole, e che sempre precedono in alta montagna la soddisfazione della conquista. Se ancora ha da sorgere il musicista della montagna, se il letterato procede a tentone, tra un verismo ed un lirismo che assai di rado sono in noi origine schietta di vera emozione, abbondano invece della montagna i pittori.

ALBERTO GOS: « FURIA ». (IL CERVINO).

Attorno al grande Segantini, che espresse veramente su la tela l'anima della montagna, una schiera di paesisti di buona volontà s'ingegnano a copiare senz'altro le rappresentazioni naturali, ma spesso senza una vera attitudine ad afferrare il movimento, l'essenza, la vita delle cose, tanto che ne risulta per lo più una descrizione fredda od un impressionismo esagerato, talora inetto, vuoto.

Il Gos volle essere un interprete della natura e, con mirabile vigoria di pensiero e d'arte, seppe assai spesso realizzare il suo proposito, presentando al buongustaio l'opera — bianca cima, eccelsa roccia o lembo d'azzurro — ricca ognora di quel pensiero che fa dell'arte un più di vita. Il regno del Cervino non ha ormai più segreti pel Gos. Ogni aspetto, ogni espressione, ogni fisionomia della misteriosa sommità sembra svelarsi a noi nelle varie tele dell'artista svizzero, grado a grado, sino alla rappresentazione, ch'io direi « totale », del colosso, sorpreso in pieno giorno, allorchè un raggio di fuoco avvolge la sua cima, estatica, tesa verso il sole...

E quale atmosfera di immensa calma nella « Chapelle du Lac noir », tra lo scintillìo dei ghiacciai e la limpida chiarezza dello sfondo!

L'occhio e lo spirito riposano in una serenità quasi perfetta.

Tutta un'armonia risultano « Les Pics d'Arolle »; mentre, al cospetto della grande tela che s'intitola « Rêverie », ogni buongustaio può comprendere sino a qual punto il Gos ami la montagna per sè stessa e come il pittore possegga l'arte di rendere intera la visione che freme nel suo spirito...

« Rêverie » è la stessa vita della montagna, una sinfonia di toni, di « stati d'animo », che vanno dall'angoscia del lago prigioniero in fondo alla valle all'infinita serenità delle eccelse vette...

ALBERTO GOS: « ALLEGRO FURIOSO ». (IL CERVINO).

Ecco, un raggio di sole rischiara una roccia su di un pendìo, anima un bosco di abeti, e tutta un'alpestre vallata, — la montagna patetica e consolatrice, maestosa ed intima, — or triste, or gaia, sembra raccogliersi in un pensiero, per benedire la vita, chè la vita, malgrado i suoi mali, merita bene di esser vissuta, per innalzare un inno alla pace, all'amore, alla libertà!

La montagna!

È dessa la grande, incomparapile amica di Alberto Gos e rimarrà — attraverso rivelazioni artistiche sempre nuove — l'aspetto della natura col quale egli si sentirà, in ogni tempo, in più diretto contatto.

E in Francia e in Svizzera specialmente, a me fu dato di visitare più volte delle mostre collettive d'arte e delle mostre individuali del Gos, — tra cui, una interessantissima, la scorsa estate a Zermatt, — e debbo dire, secondo verità, come il pittore svizzero mi si sia presentato in luce sempre nuova, ansioso ognora di iniziare il gran pubblico alla vista di un cielo meravigliosamente terso, della distesa dei pascoli, delle foreste, che s'imporporano al tramonto, sotto un pulviscolo d'oro....

Oh, come allora il formidabile organismo dell'alpe dimostra tutto il terrore, la sacra emozione, l'incanto eterno delle forme, delle lotte, delle forze elementari, che foggiano, plasmano e riducono definitivamente la materia nella sua espressione più caratteristica e più bella!

Gli è che l'arte, che spesso conosce il prodigio, sa pure talora — quando l'artista sia privo di egoismo e ricco d'amore — fare di un frastuono un'armonia...

* * *

Alberto Gos è venuto prendendo posto, da otto anni circa a questa parte, tra i pochi eletti artisti pittori che si sforzano di raggruppare sulla tela il popolo silenzioso dei monti, come nei suoi « Rochers de Naye », di « profilare » il solitario Cervino o di rendere i molteplici e cangianti effetti dell' Alpenglühen.

ALBERTO GOS: IL LEVAR DEL SOLE SUL BREITHORN.
(Acquistato dallo Stato Francese pel Museo del Lussemburgo).

Ginevrino, il Gos appartiene a famiglia originaria del Delfinato. Nacque e visse in montagna, sempre, e la montagna e la musica sono tuttora le sue due grandi passioni.

Violinista di vero merito, il Gos parla oggi ancora, con soddisfazione speciale, del primo pre-

ALBERTO GOS: « PACE DELLA SERA » — IL MONTE BIANCO VISTO DA SALÈVE PRESSO GINEVRA

(Premiato a Buenos Aires).

ALBERTO GOS: I MISCHABEL DA RIFFELBERG.

ALBERTO GOS: IL GABELHORN DOPO RIFFELALP.

ALBERTO GOS: IL PICCOLO LAGO DEL RIFFEL, IN AUTUNNO.

ALBERTO GOS: IL LAGO DI MAJING E IL BIETSCHHORN.

ALBERTO GOS: « SILENZIO ».
(La mirabile opera di poesia e d'arte, che ha per scena le montagne del Vallese in pieno inverno, è di proprietà di S. M. la Regina Alessandra d'Inghilterra).

ALBERTO GOS: CAPPELLA DEL LAGO NERO, IN INVERNO.

mio conseguito per tale strumento al Conservatorio di Ginevra nel 1870, e si compiace in particolar modo dell' intima amicizia che nutrono per lui il violinista Jsaye e il pianista Pugno.

Nell'artista, l'impressione prima sorge dal mondo

ALBERTO GOS: LA VALANGA DI PRIMAVERA.

dei suoni, per fermarsi poi nel regno dei colori... Oggi ancora, il Gos improvvisa sul suo violino l' impressione dello spettacolo naturale, e traduce poi ogni suono in colore. Musicalmente e pittoricamente, il suo stato d' animo è uno solo. Già il Vinci aveva sentenziato non dover la musica esser chiamata altro che la sorella della pittura; senonchè, il Gos è andato ancora più oltre, ed ha voluto unire in una sola le due arti sorelle.

Tavolta, l'impressione musicale che si sveglia nell'artista ricorda pagine o « temi » famosi, ed allora ai grandi del passato il Gos chiede il segreto dell' ispirazione...

Beethoven, ad esempio, inspirò al Gos la tonalità del « Lac d' Oeschinen-Kandersteg », mentre altre volte l' ispiratore primo fu Bach, o Wagner, o Chopin...

Vegeto e robusto, — tanto che, a sessantatre anni, è ritenuto uno dei migliori pattinatori della Svizzera, — Alberto Gos se ne vive con la sua famiglia, (una vera famiglia di artisti), a Clarens, e segue con vivo interesse, sia nel campo filosofico, sia nel campo religioso e morale, il movimento intellettuale del nostro tempo.

ALBERTO GOS: AROLLA A RIFFELALP. (STUDIO).

Gli ammiratori del Gos sono oggi legione; in Italia egli ha trovato pure qualche illustratore dell'opera sua, tra i quali, Guido Rey, — il valoroso alpinista artista, — che nutre pel Gos una vera ammirazione. E infatti, non si può non ammirare coscienziosamente l'opera di questo artista della tavolozza, opera che la stessa alta critica, pur tra qualche riserva di carattere tecnico, giudicò personalissima e degna di vera lode, esponente di un ingegno eletto che sa di continuo rinnovarsi, — e cito ancora le tele dei dintorni del Lago Lemano, di Montreux, « *Le Premier souffle du Printemps* », dove sembra che la promessa del risveglio, quasi soffio vivificatore, sfiori l'ultima neve, « *Derniers rayons du soleil* », veli riflessi d'oro in luce discreta; il massiccio della Jungfrau, i dintorni di Zermatt, — che dà modo al pubblico capace di vedere e

ALBERTO GOS: ISOLE D'ARVES (GINEVRA).

di sentire la bellezza e la poesia delle Alpi, attraverso l'immensità della natura, la tragedia, il sogno l'estasi, l'ideale che si compone di verità: la curva della valanga che si ferma sul margine di un piccolo lago azzurro, dopo la strage forse, la solitudine infinita che sembra incitare al libero volo per la sempre più grande affermazione, poichè vivere è superarsi, la gioia immensa del sentirsi libero e puro; le notti fredde e solitarie che frastagliano nettamente, tra il pallido azzurro, il misterioso profilo delle montagne... E su tutto, sulla verità, sulla bellezza, sull'arte stessa, un pensiero dominante: Excelsior!

ALBERTO GOS: UNA BARCA DEL LAGO LEMANO.

Diceva, con ragione, il Russo che ciò che Guido Rey ha fatto in un suo celebrato volume, il Gos ha tradotto nelle sue tele. Il massiccio bianco piramidale che solleva nelle nubi la cuspide, come una sfida agli uomini, il Matterhorn, rimasto, sino a cinquantatre anni fa, vergine e inaccessibile, l'artista lo ha studiato in tutti i suoi particolari, in tutta la sua venatura, quasi nella sua stessa struttura geologica. Il Gos è ad un tempo il pittore e il poeta del Cervino, poichè intorno al colosso-tipo ha tradotto il simbolo dell'alpe, il simbolo della serena solitudine...

Sia che, colossale ed immenso, sollevi nella notte il suo granitico triangolo, qua e là tappezzato di neve e iridato di ombra, sia che vi appaia vibrante di luce o si adagi nel crepuscolo, s'inclini nei vapori antelucani sfumanti per l'aria scialba o si profili nel primo sole, mentre a sinistra la pianura d'Italia si desta sotto il bacio del roseo levante, il Cervino appare pur sempre il dominatore, cinto di un'aureola sempre nuova di apoteosi. Il tono ruvido, aspro fa sentire il rombo delle valanghe, ma poi esso si fa mite, penetrante, quasi a rendere la freschezza odorosa delle erbe e dei fiori....

Giovanissimo, essendo soldato a Thoune, nel-

ALBERTO GOS: DINTORNI DI ZINAL E IL BESSO. (STUDIO).

ALBERTO GOS: DINTORNI DI ZERMATT E IL BREITHORN. (STUDIO).

l'Oberland bernese, il Gos era rimasto estatico innanzi alla Jungfrau...

Dalle finestre della caserma, il giovane scorgeva l'eccelsa cima, e la notte, allorchè i compagni dormivano, si compiaceva di suonare il violino, che s'era portato da casa, quasi per dar sfogo ai suoi sentimenti.

Più tardi, un maestro di Ginevra lo iniziò all'arte pittorica, e il soldatino di Thoune non tardò a diventare Alberto Gos, il pittore di « Il Cervino dell'alba » e del « Notturno Alpino ».

Ai giovani dell'oggi, agli incerti, ai paurosi, ai falsi idealisti, l'opera di Alberto Gos, nel suo alto e vero idealismo, insegna due cose, che gioverà non dimenticare, vale a dire, che l'ideale è composto di vero e che l'arte è un modo di comunicare direttamente e interamente il proprio sentimento a uno spettatore capace.

Due grandi verità, e da ricordarsi in ogni tempo e in ogni terra...

ALFREDO VINARDI.

Nota. - L'opera del Gos, riprodotta e commentata in questo studio, va dal 1872 al 1911, cioè sino ad uno dei più riusciti lavori del pittore svizzero: « *La strada dei fidanzati* ». L'evoluzione compiutasi nell'arte del pittore apparisce, così, evidente.

Il fotografo delle varie tele è un figlio dello stesso pittore: Emilio Gos.

ALBERTO GOS LAVORA A FINDELEN SOPRA ZERMATT.

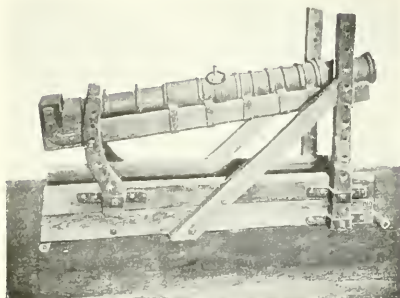
DIRIGIBILI ED AEROPLANI ALL'ASSEDIO DI UNA FORTEZZA.

(Dall'*Illustrirte Zeitung*).

LA GUERRA D'UN TEMPO E QUELLA D'OGGI.

È singolare come, nella mente dei più, la guerra odierna — la quale ha avuto finora i suoi episodii più salienti, o più avvertiti, fra i medesimi avversarî e sui medesimi campi della guerra del 1870-71 — piuttosto che i ricordi di questa, rievochi quelli di assai più lontane vicende. Genericamente, è vero, si dice che la guerra d'oggi, per la sua tragica grandezza, ha superato tutte le altre; ma, quando si voglia scendere ad un confronto più determinato, in generale la memoria ricorre al periodo epico delle campagne napoleoniche. Ciò, a primo colpo, sembra strano; ma appare, invece, naturalissimo se si pensa che le ragioni della guerra franco-prussiana del '70-71, al pari di quelle di tutte le altre guerre che hanno insanguinato il mondo dal 1815 in poi, erano ristrette nelle aspirazioni e negli interessi di due o, al massimo, di tre nazioni — eccettuate le ultime lotte balcaniche, determinate da un gruppo di nazioni secondarie e giovani aspiranti ad una migliore sistemazione reciproca —; mentre la guerra grandiosa che si combatte oggi — spogliata delle sue ragioni occasionali — è lotta d'interessi senza confronto più vasti: è lotta plurima contro la egemonìa di una nazione grande, forte, ammirevole, ma per ciò, appunto, non desiderata; lotta che, effettivamente, non ha alcun riscontro più recente delle coalizioni europee contro la strapotenza dell'impero di Napoleone I.

È quindi logico e naturale che il nostro pensiero ricorra di preferenza ai tempi di un secolo addietro, e anzichè dimandarsi che cosa, in condizioni pari a quelle d'oggi, avrebbe fatto Bismarck, che cosa farebbe Moltke, si dimandi che cosa avrebbe potuto e che cosa potrebbe fare Napoleone.

A quest'ultima domanda, però, è prudente non dare una estensione troppo grande, e fermarla a quanto può riguardare l'azione politica che la mente napoleonica saprebbe sviluppare nelle condizioni odierne dell'Europa; poichè l'analogia tra questa guerra e quelle del periodo di Napoleone è semplicemente nelle grandi linee della situazione politica. L'analogia qui comincia e qui finisce; in quanto che la guerra d'oggi — come condotta, come svi-

COLUBRINA A CAMERA (SEC. XIV).
(Museo Nazionale d'artiglieria di Torino).

luppo — è troppo diversa da quella di un secolo fa, perchè sia possibile astrologare con una qualche parvenza di serietà ciò che, di nuove e grandi combinazioni strategiche e tattiche, avrebbe potuto uscire — oppur no — dal genio di Napoleone.

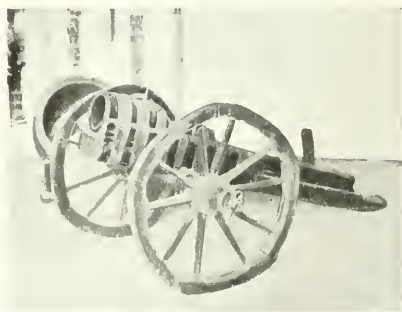
Il genio — quando c'è veramente — è sempre genio, e perciò, anche nelle più diverse condizioni trova sempre la sua via: ma è certo che nell'anno di grazia — o di disgrazia — 1914, Napoleone non potrebb'essere, a nessun costo, quello stesso che noi abbiamo studiato e ammiriamo, giacchè le condizioni degli eserciti dei suoi tempi erano ben diverse da quelle degli eserciti odierni. Tanto diverse da far sembrare impossibile che da allora ad oggi sia trascorso soltanto un secolo! E si sa come anche il genio più vero e più puro debba molto al tempo nel quale vive, ed ai mezzi di cui, per lo stato sociale del paese, può disporre nello svolgimento dell'opera sua. Ora, appunto, la maggiore e più sostanziale differenza tra gli organamenti militari di un secolo addietro e quelli d'oggi è nella enorme superiorità dei « mezzi di guerra » di questi ultimi.

* * *

Primo mezzo, la quantità delle truppe. Spigolando fra i ricordi della Storia darò alcune cifre molto significative.

Nell'agosto del 1796, per la campagna d'Italia, Napoleone disponeva di un esercito di quarantacinque mila uomini contro settantamila austro-sardi. Le brillanti operazioni che culminarono nei combattimenti di Lonato, di Gavardo e di Castiglione furono da lui svolte con una forza corrispondente a quella di appena tre delle nostre Divisioni sul piede di guerra; ad Arcole poteva opporre meno di ventimila uomini ai trentamila del generale Alvinzi; e la famosa marcia su Vienna, dal Tirolo e dal Friuli, nel 1797, fu intrapresa con due colonne assommanti complessivamente a cinquantamila uomini. Sempre, dunque, assai meno di quanti ne siano stati impiegati adesso, per ogni lato, nei combattimenti parziali nella sola Alsazia.

Nel 1800, sui due scacchieri della Germania e dell'Italia, la Francia disponeva, complessivamente, di duecentotrentamila uomini contro duecentoquarantamila nemici; e a Marengo, che fu la giornata culminante di tutta la campagna, ed una delle più memorabili battaglie dell'epoca napoleonica, furono di fronte ventottomila francesi contro trentottomila austriaci.

Anche allorchè, col crescere della potenza di Napoleone, crebbero gli eserciti collegati per abbatterla, le forze belligeranti continuarono a rimanere ben lontane da quelle che si vedono negli eserciti d'oggi. Nel 1805, duecentosettantamila francesi contro trecentocinquantamila nemici: la battaglia di Austerlitz riunì sul campo settantacinquemila uomini dalla parte francese, contro novantamila dalla parte contraria. Nel 1806 — l'anno di Jena e di Auerstedt — centosettantamila uomini nel campo prussiano e centonovantamila in quello francese. Nel 1809, trecentocinquantamila fanti, trentamila cavalli e circa ottocento cannoni, contro i duecentottantacinquemila fanti, i quarantacinquemila cavalli e i milleduecento cannoni di Napoleone. Nel 1812,

BOMBARDA DEL DUCA DI BORGOGNA (SEC. XV).
(Museo Nazionale d'artiglieria di Torino).

COLUBRINA DEL XVI SECOLO.
(Museo Nazionale d'artiglieria di Torino).

per invadere la Russia difesa da un esercito di duecentomila uomini, Napoleone riunì mezzo milione d'armati. Nel 1815 — la campagna che gli dischiuse la via di Sant'Elena — contro i duecentocinquantamila uomini di Wellington e di Blücher Napoleone riunì un esercito di duecentomila uomini, con centoventimila dei quali invase il Belgio e, il 15 giugno, vinse Blücher a Charleroi: la battaglia di Waterloo, il 18 giugno, fu combattuta da ottantamila francesi contro centotrentamila anglo-prussiani.

Questi sono gli eserciti del periodo napoleonico: eserciti che — se possono ancora paragonarsi, per numero, a quelli che combatterono poi in Europa attorno alla metà del secolo, sino al 1866 — sono già, evidentemente, inferiori a quelli della guerra franco-prussiana del '70-71, e sono ora appena ragguagliabili ad eserciti di odierne nazioni secondarie.

MORTAIO DEI BORBONI (SEC. XVIII).
(Museo Nazionale d'artiglieria di Torino).

* * *

Ma, più ancora che nello sviluppo delle masse di armati, la differenza si è accentuata, nel corso di questi cento anni, per lo sviluppo degli altri mezzi di cui queste possono disporre, ed alla mancanza dei quali si deve, principalmente, se gli eserciti d'altro tempo poterono o dovettero restare in più modesti limiti di forza.

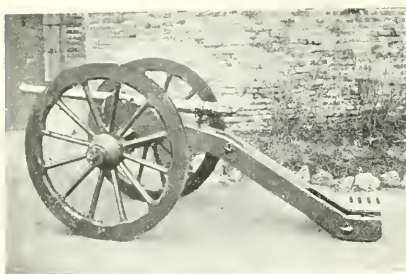
Senza dilungarci su ciò che concerne i servizî logistici — pei quali un secolo addietro non si poteva fare assegnamento che sulle vie ordinarie e sulle gambe dei soldati, mentre oggi abbiamo il sussidio di numerose linee ferroviarie e di ricchi servizî automobilistici, i quali abbreviano le distanze e moltiplicano le risorse — mi fermerò di preferenza su ciò che più direttamente riguarda il combattimento.

CANNONI MEDICEI DEL XVII SECOLO.
(Museo Nazionale d'artiglieria di Torino).

Le armi, prima di tutto. Quelle dei tempi di Napoleone erano ancora armi primordiali: oggi sono veri miracoli di meccanica.

Il fucile, l'arme più comune dei nostri eserciti, per oltre tre secoli — da circa il 1500, quando si concretò nella prima forma generica di arme portatile — non ebbe modificazioni sostanziali; e solo verso la fine del secolo XVIII, per l'invenzione dell'acciarino e della baionetta, fu potuto adottare come arme unica della fanteria. Si pensi che i primi eserciti della rivoluzione francese, non avendo fucili a sufficienza, armarono una parte delle loro fanterie con le picche, di cui i magazzini militari erano tuttora largamente provvisti! Ma i progressi

CANNONE A RETROCARICA CHIEPPO (1703).
(Museo Nazionale d'artiglieria di Torino).

balistici di quest'arme sono assai posteriori; poichè non fu che nel 1827, che — trovato il modo di forzare la palla nella canna — si potè pensare ad

CANNONE A RIGHE D'ELICA E A RETROCARICA JENNER (1744).
(Museo Nazionale d'artiglieria di Torino).

utilizzare la rigatura dell'anima delle canne dei fucili. Da questo punto data il progresso meraviglioso che, prima della fine del secolo, portò all'adozione

CANNONE OBICE DEL 1780.
(Museo Nazionale d'artiglieria di Torino).

degli attuali fucili di piccolo calibro, di grande portata ed a tiro celere.

Non si conoscevano, allora, le mitragliatrici, quei piccoli e insidiosi ordigni ognuno dei quali, facilmente mascherato da un piccolo cespuglio o da un mucchietto di frasche o da una leggerissima piega del terreno, spara più colpi, e con maggior precisione, che non ne sparino cinquanta soldati abilissimi con fucili perfezionati.

Nè molto diverse, da quelle dei fucili, sebbene in maggior progresso fin d'allora, erano le condizioni delle artiglierie. Dal secolo XVI, al quale si può attribuire l'inizio fruttuoso delle costruzioni di artiglierie, sino a tutto il periodo di Napoleone I, il progresso complessivo è di gran lunga inferiore a quello conseguito nella seconda metà del secolo scorso e in questi primi anni del nostro: dalle prime rozze colubrine a camera e dalle bombarde dei secoli XIV e XV, alle artistiche colubrine che Alberghetto Alberghetti fondeva per Guidobaldo della Rovere ed ai bei cannoni medicei del Cenni, ornati di bellissimi rilievi, e da questi ai cannoni di Napoleone; in tutte queste armi costrutte in così lungo periodo di tempo vi è assai minor progresso tecnico che non sia tra un cannone del 1800 ed uno dei nostri giorni. Eppure non furono infrequenti, neanche allora, i geniali tentativi per applicare ai cannoni il sistema della retrocarica: le prime colubrine furono, appunto, a retrocarica e l'idea fu ripresa e ritentata più tardi; fra gli altri, nel 1703, dal piemontese Giovanni Chieppo in alcuni cannoni per il Duca di Savoia, e più tardi ancora, nel 1744, da Francesco Jenner in un cannone rigato, ad elica e con chiusura a vite: un ingegnoso giocattolo che lanciava una palla di piombo del peso di sedici once e che fece una breve e certo non fortunata prova durante la guerra di successione d'Austria.

Confrontate le prime figure che illustrano questo scritto con le successive, riguardanti le armi più moderne, e l'occhio vi darà subito un'idea abbastanza chiara della differenza.

E l'idea si completerà quando si pensi che mentre il cannone francese del 1800 limitava modestamente il suo dominio ad una distanza di qualche centinaio di metri, i cannoni da campagna d'oggi mandano il loro metallico biglietto da visita ad una distanza di sei chilometri e più; e che, mentre il venerando loro predecessore dei tempi di Napoleone, pure affrettandosi, non riusciva a sparare più di un paio di colpi, ogni minuto, essi

in un minuto ne possono sparare da venticinque a trenta.

E tutti gli eserciti hanno cannoni che, in quanto a risultati, dal più al meno, si rassomigliano assai; quando non ne hanno addirittura del medesimo tipo. Per esempio il tipo di cannone Schneider da campagna, da 75 mm., con poche varianti di particolari, è in servizio in Francia, in Russia, in Spagna, in Serbia, in Grecia e nel Portogallo. I varî tipi differiscono assai per i metodi di costruzione, per i sistemi di chiusura e per molti dettagli, ma in oggi la perfezione di costruzione, nelle varie fabbriche, è tanta che le differenze nei risultati, fra i varî tipi, sono poco significanti. Differenza può esservi per gli esplosivi impiegati; sopra tutto vi è per l'abilità di chi dirige e regola il tiro.

Solo il nuovo cannone (sistema Déport) adottato per il nostro esercito, si differenzia d'assai da tutti gli altri per il dispositivo dell'affusto, a branche allargabili, il quale consente forti spostamenti della linea di tiro, sia nel senso orizzontale come nel senso verticale.

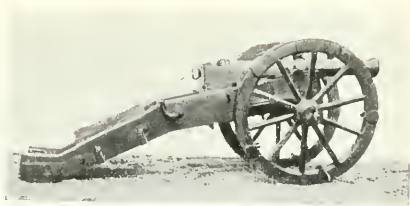
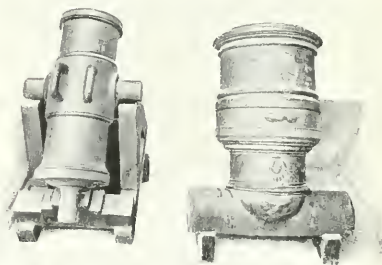
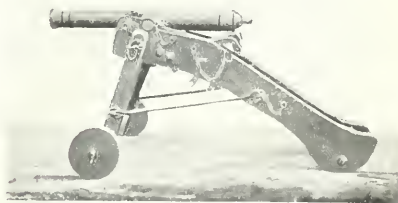
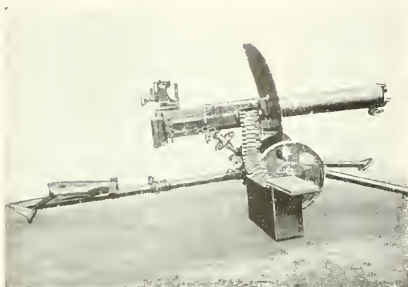
Una particolarità molto utile ed umanitaria delle moderne artiglierie da campagna è lo scudo per la protezione dei serventi; il quale è applicato non solo ai pezzi, ma anche ai cassoni delle munizioni.

E, sempre in argomento di artiglierie, è da notare anche la ricchezza odierna, nel senso che ogni specialità ha il suo tipo interamente distinto dagli altri; fatta eccezione per l'artiglieria a cavallo, i cannoni della quale, in genere, sono cannoni da campagna con affusti alleggeriti.

Così la montagna, per esempio, vuole i suoi cannoni ed i suoi obici speciali, differenti dagli altri, più che per altro, per le minori dimensioni e quindi per la maggiore leggerezza e facilità di trasporto, come si vede chiaro nella figura del cannone Schneider da 75 mm. da montagna, la quale rappresenta il tipo che, con lievissime differenze, è adottato in Francia, in Russia, in Romania e in Grecia. E per titolo di curiosità merita di essere qui ricordato uno dei primi cannoni costruiti per le truppe da montagna nel 1793, conservato nel Museo Nazionale d'artiglieria di Torino.

Anche per le fanterie marine, e per le truppe da sbarco in genere vi sono artiglierie speciali. La nostra Marina ha un cannone da 76 mm. appositamente fabbricato dagli stabilimenti Ansaldo, a Cornigliano Ligure.

Gli obici, ed i mortai, i quali rispondono alle esigenze dei tiri curvi, contro truppe riparate dietro coperture, sono oggi largamente impiegati nell'artiglieria da campagna in tutti i paesi. Gli obici, in sostanza, sono cannoni alquanto più corti degli altri del medesimo calibro.

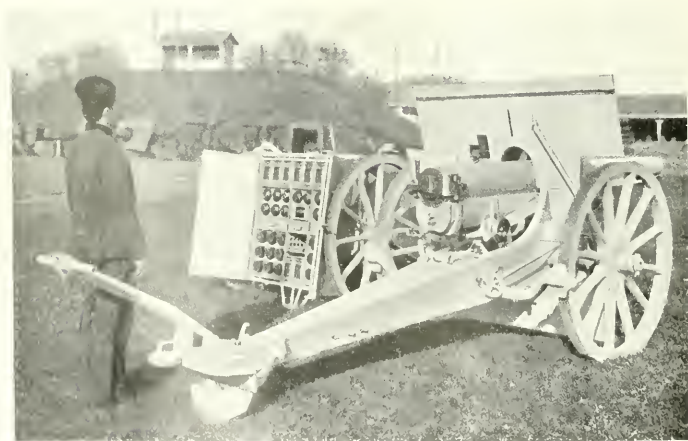
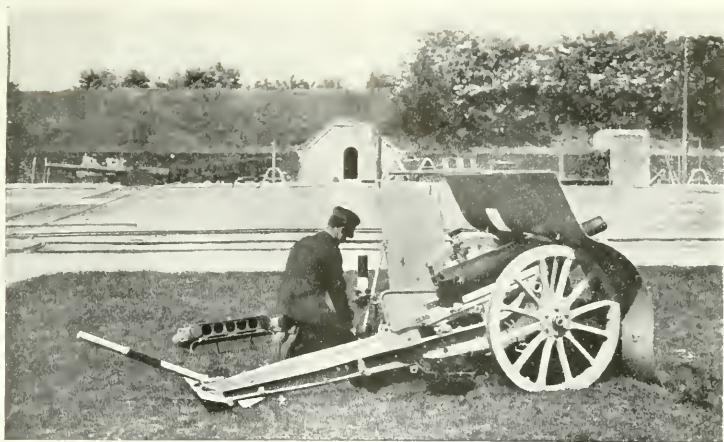
Per le operazioni contro le piazze forti vi sono

CANNONE FRANCESE DEL 1793.
(Museo Nazionale d'artiglieria di Torino).

OBICE GRIBEAUVAL DA 17 CM. E MORTAIO DA 32 CM. USATI DAL TEN. COL. D'ARTIGLIERIA NAPOLEONE BONAPARTE NEL 1792 PER BOMBARDARE L'ISOLA DELLA MADDALENA.
(Museo Nazionale d'artiglieria di Torino).

UNO DEI PRIMI CANNONI DA MONTAGNA. ESERCITO PIEMONTESE (1793).
(Museo Nazionale d'artiglieria di Torino).

MITRAGLIATRICE « DREISE », DA 7.9 MM.

altri formidabili elementi, del genere di quelli rappresentati dalle nostre figure.

Non parliamo del mortaio tedesco da 420, sul quale, al principio della guerra, si espressero molti dubbî e si fecero, anche, delle satire. Ora i fatti hanno dimostrato che quel colosso non è una semplice vanteria fabbricata per impressionare i nemici, e perciò i dubbî e le satire sono caduti; resta solo, e pienamente giustificata, la meraviglia che per così lungo tempo — quanto, inevitabilmente, ne è occorso per lo studio e per la costruzione di tali bocche da fuoco — si sia potuto conservare un segreto così completo. Ciò che torna a grande onore degli ambienti militari tedeschi. Non ne parlo troppo, perchè le notizie che se ne hanno finora sono troppo vaghe: basti dire che delle illustrazioni che sono state pubblicate, di questo famoso pezzo, talune lo rappresentano come un obice ed altre come un mortaio. Ma perchè i lettori si facciano un'idea di che cosa possa essere un ordigno di questo genere, citerò i dati del mortaio russo da assedio, in base ai quali ognuno potrà stabilire una grossolana proporzione.

Questo mortaio russo, messo in batteria, pesa 14916 chilogrammi. Per trasportarlo occorrono quattro vetture: la « vettura-pezzo », la quale (pezzo compreso) pesa 4916 chilogrammi; la « vettura-culla » (quella, cioè, che porta il sostegno che si sovrappone all'affusto e sul quale poggia il pezzo in batteria), la quale pesa 4830 chilogrammi; la « vettura-affusto », del peso di 3960 chilogrammi; la « vettura-piattaforma », del peso di 5090 chilogrammi. Pel trasporto di un solo mortaio — ed escluso il munizionamento — occorre, dunque, un traino di circa 19 tonnellate!

Ora, si noti che questa bocca da fuoco ha un calibro di soli 280 millimetri, mentre la nuova bocca tedesca ha, come è noto, quello di 420.

È sembrato qualche cosa d'incredibile; eppure se la guerra fosse scoppiata soltanto un anno dopo,

CANNONE SCHNEIDER, DA CAMPAGNA, DA 75 MM.

CANNONE SCHNEIDER, DA MONTAGNA, DA 75 MM., A TIRO RAPIDO.

CANNONE SCHNEIDER, DELLA CAVALLERIA RUSSA, DA 75 MM., A TIRO RAPIDO.

(Clichés della *Rivista d'Artiglieria e Genio*).

CANNONE SCHNEIDER-ANSALDO, DA 76 MM., DA SBARCO, DELLA R. MARINA ITALIANA.

il « 420 » tedesco sarebbe già passato in seconda linea. Infatti, nelle Officine del Creuzot, in Francia, era in costruzione, all'inizio della guerra, un nuovo mortaio da assedio e da campo per l'esercito russo: un ordigno del calibro di 460 millimetri, capace di lanciare proiettili di una tonnellata ciascuno.

Conviene però avvertire che anche nella distinzione in « artiglierie pesanti » ed « artiglierie campali » la guerra presente ha sconvolto qualche cosa; perchè dalle notizie pubblicate risulta che in più d'un occasione le artiglierie pesanti dei forti hanno finito per essere portate anche in azioni di aperta campagna. Il che non può stupire, dato il grande ausilio che l'automobilismo ha portato al trasporto della grossa artiglieria.

E come sono potenti i mezzi di assedio, naturalmente sono potenti quelli per la difesa, agevolati dalla stabilità degli impianti, i quali rendono possibile la utilizzazione di tutti i progressi della meccanica. Un solo cannone, entro una cupola corazzata e girevole, ha maggior potenza di tutto il numeroso ed ingombrante armamento di un intero forte di altri tempi non lontani.

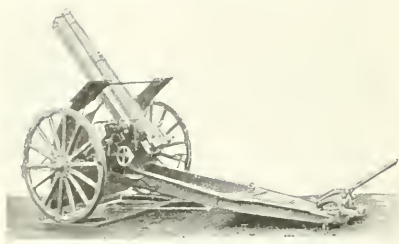
CANNONE DA CAMPAGNA, TIPO DÉPORT, DA 75 MM., A TIRO RAPIDO.

Poichè siamo in discorso di grandi artiglierie, mi piace aprire una parentesi per richiamare l'attenzione dei lettori sui progressi delle « nostre » fabbriche. L'Italia, che già fu maestra nell'arte di queste costruzioni e che poi si addormentò in un'incuria profonda lasciando ad altri il primato, adesso, da qualche diecina d'anni, ha ripreso la sua via ed accenna a riconquistare uno dei più onorevoli posti coi suoi grandi stabilimenti nazionali; come quello della Società Vickers-Terni, a Spezia, nel quale si fabbricano grosse artiglierie sul tipo Vickers ed artiglierie campali del tipo Déport, e come quello della Società G. Ansaldo e C., a Cornigliano Ligure, dove si fabbricano artiglierie d'ogni calibro, del tipo Schneider. Italiano, benchè appartenente alla forte Ditta inglese, si può ormai dire anche lo Stabilimento Armstrong di Pozzuoli. È un insieme di industrie che, in brevissimo tempo, si è levato ad altezza invidiabile e potrà, fra breve, emancipare del tutto dalla dipendenza straniera le nostre opere di armamento e di difesa.

* * *

Con le grandi masse d'oggi e con gli odierni ordigni di guerra — che hanno moltiplicato a dismisura il raggio d'azione degli eserciti e la superficie dei campi di battaglia — la guerra ha dovuto mutare completamente aspetto.

CANNONE FORMIDABILE DELL'ARTIGLIERIA PESANTE INGLESE.

Il comandante d'un esercito d'altri tempi *comandava* veramente il suo esercito; oggi, invece, deve accontentarsi di metterlo sulla buona via, di indicare a ciascuna armata la sua direzione ed il suo còmpito ed aspettare tranquillamente che il telegrafo e il telefono gli portino notizie. Non più, dunque, il classico generale sul cavallo bianco, galoppante sul fronte delle truppe a portare loro il conforto della sua presenza e a guidarle personalmente nei momenti decisivi: oggi il capo supremo

CANNONE DA DIFESA CON AFFUSTO A INGRANAGGIO.

CANNONE D'ASSEDIO DI CM. 10.5.

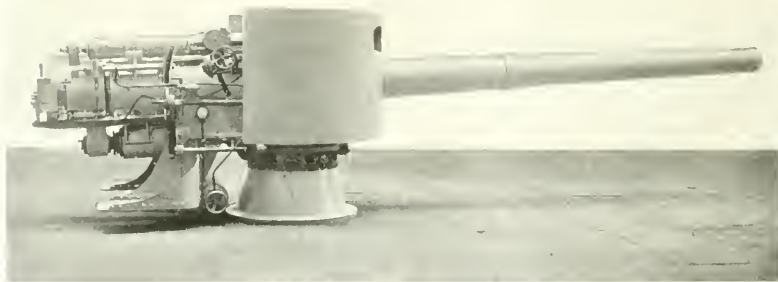
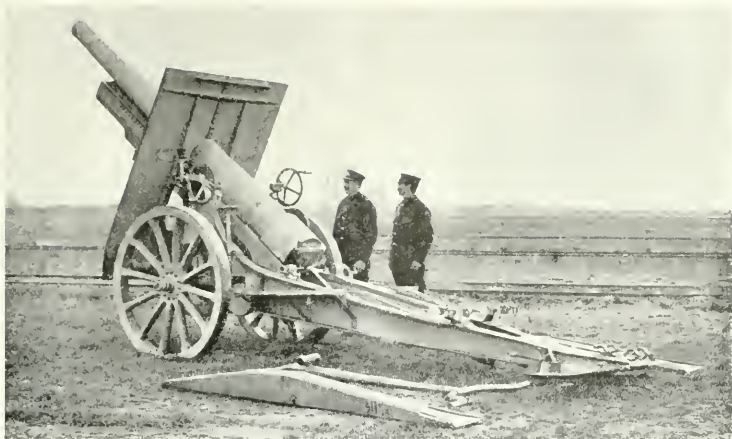
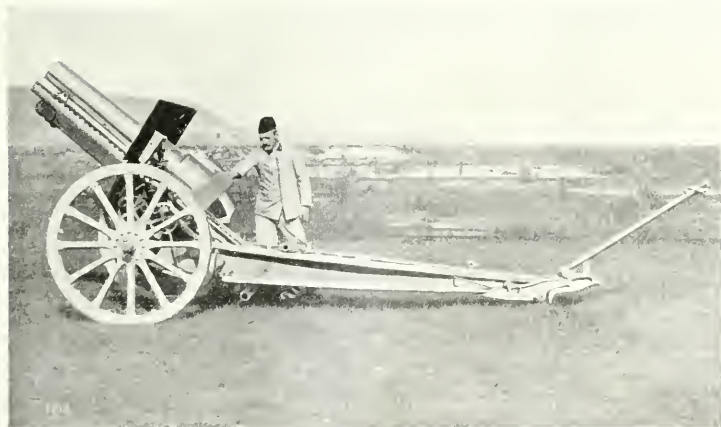
è a molte diecine, forse a qualche centinaio di chilometri più indietro, dinanzi a un quadro telefonico o a una breve distanza da una stazione radiotelegrafica; dove, probabilmente, non giunge neanche il rumore delle cannonate, ma di dove, soltanto, può ricevere le notizie delle molte azioni che si svolgono sull'immenso fronte di battaglia, coordinarle, vagliarle, e da esse trarre le disposizioni da dare per le ulteriori fasi di una lotta, la quale, non avendo più spazio sulla terra e sui mari, ha traboccato anche nell'aria e sotto i mari.

Giacchè non si può tacere, per quanto riguarda la guerra terrestre, l'impiego dei nuovi mezzi aerei.

Fortunatamente, per questo, siamo ancora agli inizi; e tanto gli aeroplani quanto i dirigibili, pur dando utilissimo contributo, hanno provato di non avere ancor raggiunta la desiderata e temuta efficenza bellica. Chi sa, se fossero stati più perfezionati, quanta parte di imprevisto avrebbero portato nell'azione dei comandi e in quella delle truppe!

Poco varrebbero le povere mitragliatrici blindate ed i cannoni che sono stati studiati per controbattere le minacce dell'aria. Ad ogni modo, quegli ordigni aerei sono già tali da gettare allarmi non lievi: tanto che, di notte, al primo e lontano rumore che venga dall'alto, si accendono i proiettori per scrutare il cielo e sventare le insidie che minacciano di lassù.

* * *

Per quanto io non debba, e non voglia, oltrepassare i limiti di un rapidissimo cenno, non è

CANNONE SCHNEIDER-ANSALDO, DA 152 MM., A TIRO RAPIDO, SU AFFUSTO A PIEDISTALLO CON SCUDO, PER NAVI E PER FORTEZZE.

CANNONE SCHNEIDER, DA ASSEDIO, DA 162 MM., A TIRO RAPIDO, PER L'ESERCITO RUSSO.

OBICE SCHNEIDER, DA CAMPO, DA 150 MM., IN SERVIZIO NELL'ESERCITO FRANCESE.

(Clichés della *Rivista d'Artiglieria e Genio*).

possibile non dire qualche parola anche dei « mezzi » accessorî.

Non c'è campo della umana attività, nell'ordine scientifico e industriale, che non dia il suo contributo alla preparazione ed allo svolgimento della guerra. Le ferrovie, la trazione meccanica sulle vie ordinarie e l'automobilismo hanno trasformato radicalmente i servizi logistici: tutti i moderni portati delle scienze e delle industrie hanno contribuito a rendere possibile l'allargamento dei campi di battaglia, sino alle incredibili dimensioni raggiunte oggi.

MORTAIO D'ASSEDIO DELL'ESERCITO RUSSO.

In una colonna di carriaggi in marcia, a qualche distanza dalle truppe, vi sono dei forni sui quali, strada facendo, s'inforna e si cuoce il pane; nel carreggio o nelle salmerie che seguono più da presso i reggimenti vi sono cucine moderne nelle quali, strada facendo, si completa la cottura del « rancio » per poterlo distribuire ben caldo ai soldati affaticati. Questa prosaica innovazione non ha il modesto valore che parrebbe avere a prima vista: è la maggior cura che si ha della nutrizione del soldato, è la maggior possibilità che si ha di nutrirlo meglio, che danno alle truppe degli eserciti d'oggi la possibilità di resistere all'esaurimento fisico portato dalle gravissime fatiche delle marcie in grandi masse e dalle battaglie odierne, aspre e interminabili.

Pensate che orrida strage farebbe oggi la guerra coi suoi potenti mezzi d'offesa, se non fossero decuplati i mezzi per la cura e pel trasporto dei feriti. Per quanto si faccia si rimane sempre al disotto della realtà dei bisogni; ma non per questo non si deve riconoscere ed ammirare la meravigliosa disposizione dei servizî sanitarî, i quali portano in guerra tutto ciò che la scienza mette a disposizione dei medici e dei chirurgi nel lavoro tranquillo e ordinato dei migliori e più ricchi ospedali.

E sul campo di battaglia, com'è che si può provvedere al coordinamento delle mosse di tante e tante truppe sparse su così vasto fronte? Ecco là, in fondo, in lontananza, una modesta carrozza dall'aspetto di una comune diligenza postale, automobile oppure a cavalli: in brevissimo posto, lì dentro, vi è una completa e perfetta stazione di radiotelegrafia che corrisponde senza posa con altre stazioni sparse nel piano o inerpicate, a dorso di mulo, su asprissime vette montane. E, a chi non sa dove sia disposta, sfugge la fitta rete telefonica e telegrafica che collega le truppe ai comandi, spostandosi e svolgendosi mano a mano che si sposta e si svolge la battaglia.

Da un'altra parte, lontano dal luogo dove si combatte, è una massa inerte di carri pesanti: domani si muoverà, entrerà anch'essa nella zona dove si combatte; i carri si vuoteranno per gittare, attraverso un ampio fiume, un solido ponte su cui passeranno rapide e sicure anche le più pesanti artiglierie.

La notte non calma le insidie della guerra; e, per frugare nel buio e sventarle, le truppe hanno

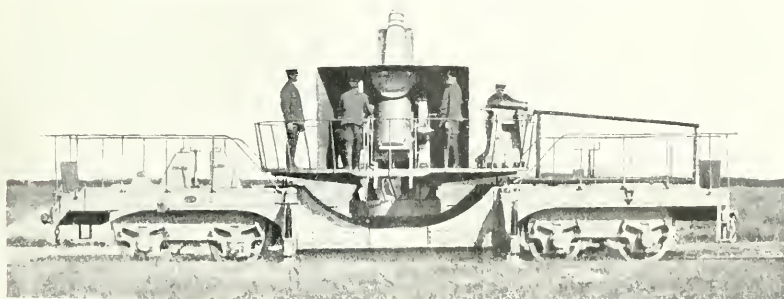
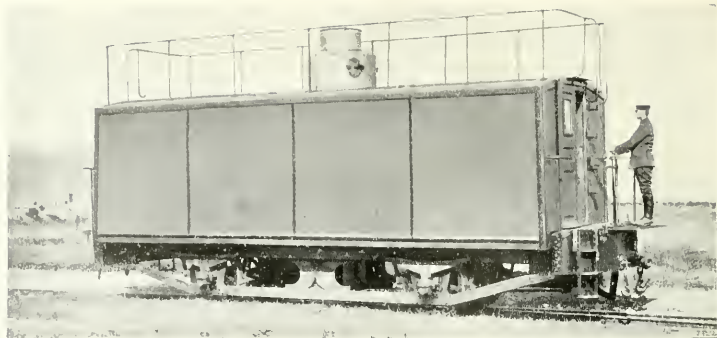
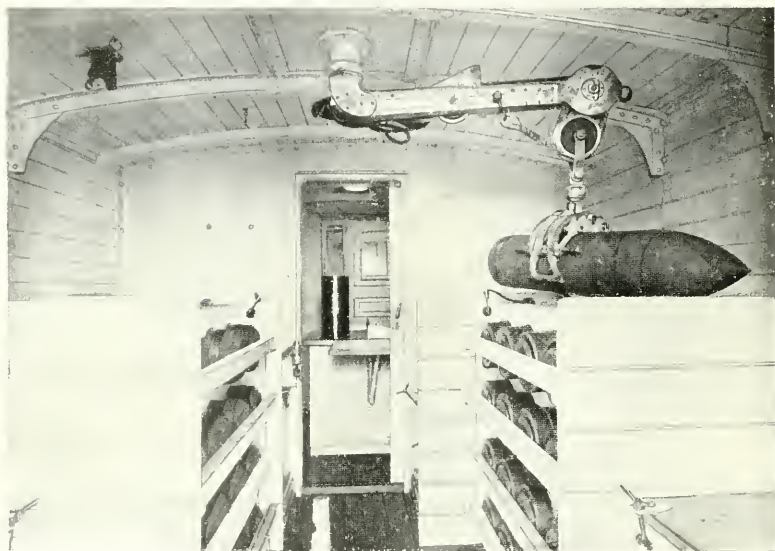
OBICE MÖRSER, DA 280 MM

chiesto alla perfezione dell'ottica moderna dei potenti riflettori, che nulla hanno da invidiare a quelli posti sulle navi o sui forti.

* * *

Troppo ci sarebbe da dire volendo accennare a tutti i mezzi d'azione di cui oggi dispongono gli eserciti. Ma nel già detto c'è quanto basta per una constatazione che non è stata ancora messa in sufficiente rilievo.

Pensiamo al soldato. Il buon pubblico sorride vedendo passare il modesto soldato dei nostri tempi, nelle sue uniformi, non molto artistiche, e spesso neanche sufficientemente marziali ; e pensa, il buon pubblico, ai soldati d'altri tempi, dei quali ha letto i costumi e le gesta e dei quali si è fissato in mente l'immagine, come del tipo del soldato per eccellenza, del soldato ideale. Quell'antico soldato molto spesso era eroico ; ma è fuor di dubbio che a compiere i suoi eroismi egli metteva una fatica assai relativa.

Mentre il soldato dei tempi dei fucili e dei cannoni ad avancarica cominciava ad essere nella zona pericolosa solo quand' era a poche centinaia di metri dal nemico, il modesto soldato d'oggi comincia a sentirsi esposto al pericolo quand'è an-

TRENO-BATTERIA SCHNEIDER PER DIFESA COSTIERA — OBICE IN BATTERIA.

TRENO-BATTERIA PER DIFESA COSTIERA — VAGONE PER MUNIZIONI.

TRENO-BATTERIA PER DIFESA COSTIERA — INTERNO D'UN VAGONE PER MUNIZIONI.

(Clichés della *Rivista d'Artiglieria e Genio*)

cora lontano dei chilometri, dal nemico: incomincia a subire l'effetto delle sue armi, quando, pure aguzzando l'occhio, non riesce a scorgerlo nelle sue posizioni. Un soldato che, fuor del pericolo, è arrivato a breve distanza dal suo avversario, può trovare facilmente la lena per gittarglisi addosso in un violento attacco alla baionetta ; ma se, invece, a quella medesima distanza egli giunge dopo essere stato esposto, per lungo spazio di tempo e di strada, alle insidie ed ai pericoli, deve cercare unicamente nell'animo suo, nella sua virtù di soldato e di cittadino, la forza per compiere quest'ultimo, decisivo e più pericoloso sbalzo.

Pensando a questo, pensando che oggigiorno le battaglie non si risolvono più, come un tempo, in una giornata — al massimo in due — ma si protraggono a intere settimane, spesso senza interruzioni, nè di giorno nè di notte, appare evidente come a un modesto soldato dei nostri tempi, per compiere semplicemente il suo dovere occorrano saldezza d'animo, dominio dei propri nervi e resistenza all'idea del pericolo in maggior misura che non ne occorresse, spesso, nei tempi passati, per compiere un atto di eroismo.

Il progresso della guerra è entrato anche in questo. Ma chi se ne accorge? Per molti — anzi per troppi — il tipo classico del soldato è ancora quello del tempo del fucile a pietra ; allo stesso modo che la guerra classica è, per molti, ancora quella di Federico II o di Napoleone I.

Facciamo una cosa, dunque : lasciamo da parte Napoleone ed i suoi tempi nei confronti con quel che accade oggi. Le sue erano guerre del secolo XVIII e del XIX; questa d'ora è la gran guerra del secolo XX. Non sono paragonabili. Piuttosto, per prepararci l'animo, cominciamo a pensare come potrà essere la guerra che per il secolo XXI prepareranno ai nostri nepoti i comitati pacifisti e i Tribunali dell'Aja.

Perchè, non so se l'abbiate notato, sono proprio i sacerdoti — maggiori e minori — del ramoscello d'ulivo e della bianca colomba, coloro che più di tutti si sono infervorati nel far la guerra.

E. CAFFARELLI.

LA VITTORIA, IN BRONZO — ROMA, MUSEO VATICANO.

BELGRADO VISTA DA SEMLINO.

POPOLI BALCANICI. (*)

NOTE D'ATTUALITA'.

L punto classico per l'entrata nella penisola balcanica dalla parte di terra è Zimony pei magiari, Semlino per tutti gli altri. Passavano dal gran ponte sulla Sava, prima che fosse danneggiato, l'*Orient Express* e il *Convenzionale* che toccando Belgrado e Sofia andavano a finire a Costantinopoli. Così è che a Zimony tutti i viaggiatori sono sempre stati alla mercè dell'Austria la quale vi ha esercitato quella singolare sorveglianza che è caratteristica spiccata di quell'arma che adorna il collo di un bel kiffel d'ottone.

Il comandante dei polizei di Semlino era sempre quello. Chi non ricorda il capitano Moravich, il tondo capitano poliglotta che salutava i viaggiatori come fossero stati suoi amici da tanti anni? E che memoria di ferro!

Credevo di averla scampata: un gendarme era venuto ad esaminare il mio passaporto e mi pareva che l'avesse trovato in regola; il capitano Moravich l'avevo visto passare dal corridoio, andava in fondo al treno e ne avevo lodato il Cielo. Ma che! Moravich tornò indietro. Il mio era il compartimento che si riservava per ultimo. V'erano deputati bulgari e altri personaggi turchi. Il capitano li conosce uno per uno e li saluta chiamandoli col loro nome come per ribadirlo nella sua mente. Mi vede, e allarga le braccia come un uomo che rivede una persona amica dopo tanto tempo.

— Caro! — esclama. — Che piaser de vedella! Come la va?

— Benou! — gli rispondo, imitando il suo terribile italiano levantino. — A ella non è il caso di domandare come la va, è l'immagine della salute!

— E il suo bagaglio dove xelo? — mi domanda subito.

— Parte in rastelliera e parte in bagagliaio.

— Benon, questo arriva a destin, e lei può venir da basso.

Cominciai a sudar freddo.

— Per cossa? — gli chiedo con un sorrisino ineffabile.

— Perchè ella deve riposarsi, il viaggio xe lungheto!

Poi diresse la parola in bulgaro a un altro, in turco a un terzo viaggiatore. Dovevano scendere con me.

(*) Sui Popoli Balcanici si vedano in *Emporium* gli articoli: *La Grecia*, Vol. XXXVIII, p. 21 ; *L'Albania e gli Albanesi*, Vol. XXXVIII, [illegible] ; *La Bulgaria*, Vol. XXXIX, p. 1 o.

BELGRADO: VIA PRINCIPE MICHELE.

Sotto ai predellini trovammo una trentina di viaggiatori colle valigie alla mano che mandavano certi moccoli eterocliti che, sebbene sussurrati a mezza voce, facevano accapponare la pelle; e venne pure dal fondo del treno un negoziante di bestiame che, senza curarsi di mettere la sordina, lanciava alte certe interiezioni bolognesi che finirono a mettermi di buon umore. Diceva:

— Ce l'ha proprio con noi quel pancione, non si passa una volta senza che si prenda il gusto di farci perdere una notte!

— E noi? — gli osservai per consolarlo. — Non urli però, — aggiunsi — per carità, non si faccia sentire se no restiamo a Semlino una settimana!

Il paese è lontano dalla stazione un chilometro. Moravich ci precede e passando ci dirige delle barzellette che accogliamo ridendo, colle valigie in ispalla, perchè a Zimony non esistono facchini.

— Dove possono star meglio che all'Hôtel Centrale? — dice il capitano della gendarmeria. — E poi è qui vicino, a due passi!

Davanti alla porta dell'albergo ci augura la felicenotte e scompare. All'indomani alle otto tutti dal commissario dalla parrucchetta bionda, untuoso, segaligno e, anche lui, poliglotta. I passaporti non li guarda nemmeno, si limita a segnare qualche appunto sul suo scartafaccio.

— Lei dove va?

— A Belgrado.

BELGRADO: IL « GRAND HOTEL ».

— A che fare?

— Ecco la mia tessera.

— Benon, può andare!

Al negoziante bolognese:

— Ah è lei! Va per i soliti animali da salsicce?

— Come vede! — risponde secco il bestiario.

— Benon, può andare!

Questo per tutti e colla solita indefinibile inflessione di misericordia. Il soggetto pericoloso non

RAGAZZA DI NISH.

RAGAZZA DI MITROVITZA.

l'ha trovato, ma egli sa « benon » che non c'è, perchè diversamente Moravich non l'avrebbe fatto dormire all'Albergo Centrale. Sapeva pure che avevamo tutti pagato il conto senza fiatare.

Il bolognese mi dice che s'è pagato tal quale come all' Hôtel del Quirinale (che per lui pare che sia il più alto nella gerarchia degli alberghi), e che capitano e commissario sono due funzionari fissi, inamovibili a Semlino e che è solo per la loro comodità che possiedono delle palazzine in paese!

Da anni sempre le stesse facce, i medesimi cipigli, la stessa tensione colla gente che sta di casa al di là della Sava, ma così esagerata, così sforzata da sembrare ridicola.

Zimony pareva la portineria di Belgrado i cui portinai non potevano essere più feroci coi loro inquilini e coi loro padroni.

Veramente i padroni sono gli Ungheresi, vale a dire ciò che si può immaginare di più antitetico coi Serbi. E questo direi quasi tradizionalmente.

Una tradizione che viene pure dal tempo che Belgrado era una fortezza turca e che Semlino era chiamata la Cristiana, quando cioè la gente dei due paesi era sempre alle prese; spiegandosi la ragione per cui quel triangolo di terra che s'incastra tra il Danubio

e la Sava vien chiamato l'*Isola della Guerra*. E andando ancora più indietro vediamo come Semlino non fosse che l'antica *Taurunum*, come sulle rive della Sava vi fosse *Sirmium* dove nacque Probo, che Sirmio era la stazione della flotta romana e che dov'è ora Mitrovitza era a suo tempo il porto di Roma.

Roma? Precisamente.

Quando vi passai per la prima volta, nel treno che viene, dalla bassa Croazia, da Zagabria e da Brod, il pittore serbo Todorovitch mi mostrò una plaga tranquilla dove alcuni contadini in sottanina bianca e stivaloni alla scudiera guidavano i buoi all'aratro.

— Questa qua — mi disse sorridendo — è Roma. Era chiamata così la colonia romana che vi esisteva, e la plaga e il paese conservano questo nome tuttora, con una lieve modificazione: la chiamano Rum. I Romani se ne intendevano e tutta quella zona è una posizione strategica per eccellenza. Di là mosse Probo alla distruzione dei Barbari che infestavano l'Illirico e combattè gloriosamente contro i Vandali, i Sarmati e quei famosi Ligi la cui ferocia era stata segnalata da Tacito. Di là erano pure passate le legioni di Trajano che andarono a conquistare la Dacia, dove l'impronta romana fu

IL PITTORE SERBO STÉPHANE TODOROVITCH E LA SUA FAMIGLIA.

BELGRADO: IL « KONAK » (PALAZZO REALE).

così profondamente incisa che ancor oggi la Rumenia, nel suo nome, nella sua lingua, nei tipi di una parte dei suoi abitanti ne porta le tracce.

Stéphane Todorovitch mi fece poi vedere a Belgrado alcuni suoi quadri di soggetto romano, fra cui quello in cui gli uccisori di Probo piangono sul cadavere dell'imperatore. Todorovitch fu a studiare a Roma, la grande, nei tempi di Vertunni, di Vannutelli, del Zona: è commendatore italiano. Circondato dalla sua famiglia mi mostrò altri suoi grandi quadri di soggetti storici della Serbia.

La sua figliuola si compiace di portare nello studio di suo padre il costume di ciociara, ma mi volle mostrare il costume suo nazionale di ragazza di Nish, che non differisce molto dal costume albanese, e che le sta tanto bene. Tutta la famiglia parla l'italiano ed è entusiasta di Roma.

Dov'è che non arrivano la fama dell'arte e delle bellezze naturali del nostro paese!

Gli artisti, se non sempre per natura, sono per educazione espansivi ed entusiasti; aggiungete la qualità di serbo ed ecco del professore Stefano un ardente vecchietto che dall'alto della sua terrazza, da dove si gode un panorama superbo, mostra i pugni alla vicina Semlino schizzando dagli occhi tutto il suo odio contro quelli che stanno al di là

I DAMASCHINATORI DI SERAJEVO.

FONTE D'ACQUA FERRUGINOSA NEL SAGRDIJE.

della Sava; li ingiuria a voce alta col nome di Unni, di Ostrogoti e di Borboni! Lo strano è che quest'entusiasmo vi tocca e finisce coll'affascinarvi. Allora vi sentite dire che Belgrado era tal quale come Torino, che la Serbia era come il Piemonte del '50, che le aspirazioni e le condizioni degli Jugo-Slavi erano le stesse di quelle degl' Italiani del '48.

Todorovitch ne sapeva qualche cosa, perchè allora studiava in Italia e palpitava anche lui pei destini del nostro paese e in quei giorni il vecchio pittore pretendeva che l'Italia avrebbe dovuto non solo parteggiare ma agire in favore della Serbia.

Sulla sua terrazza era issata la bandiera rossa e turchina, Belgrado era tutta imbandierata e si capiva che lo era in permanenza. Per la larga strada Principe Michele passava in quel momento la cinquantesima dimostrazione del mese; dalla piazza del teatro andava verso il Konak dove si fermava e abbruciava delle bandiere austriache, e questo sotto alle finestre del re. Naturalmente re Pietro si guardava bene dal comparire.

Tutta quell'eccitazione, quel fremito poteva parere esagerato, ma erano ore difficili quelle, momenti di vera esasperazione per tutta la gente serba: si trattava dell'annessione definitiva della Bosnia e dell' Erzegovina all'Austria.

Attorno alla Scupcina tutti i giorni il popolo di Belgrado aspettava che il suo piccolo parlamento dichiarasse la guerra all' impero Austro-Ungarico!

Andavo a sedermi sul rialzo del marciapiedi di faccia al Parlamentino, come facevano tutti gli altri, i giornalisti compresi, e aspettavo la fine quoti-

VEDUTA GENERALE DI SERAJEVO.

diana di quelle sedute segrete che i cittadini di Belgrado speravano catastrofiche. Ma la fine delle sedute era sempre la stessa; i deputati, i ministri se ne uscivano alla spicciolata, mogi mogi. Abituati ai commenti ed alle apostrofi ostili, non aprivano bocca, non se ne risentivano, la loro sfilata sembrava una processione di sordo-muti, pareva che il fucile al braccio, si irrigidivano, aggiustavano il passo e marciavano in cadenza al suono della banda, allontanandosi dalla Scupcina sodisfatti e felici.

Penso a tutti quei giovanotti che imbracciano ora il fucile vero che spara, che porta innestata la baionetta che punge e che son già padroni di Mitro-

IL DEFUNTO RE CARLO E IL NUOVO RE FERDINANDO DI ROMANIA SALITO AL TRONO L'11 OTTOBRE.

capissero al rovescio: salutavano, sorridevano e se ne andavano.

E' qui che c'è un po' di differenza cogl' Italiani del '48.

Ma per fortuna, per caso, o fatto apposta passava di là, e a quell'ora stessa, il reggimento della Guardia colla bandiera che portava lo stemma crociato colle date del 1389 e del 1817 che ricordavano Kossovo e Tacovo.

Allora tutti si alzavano da terra e andavano a circondare il reggimento; e, come se avessero tutti vitza nell'*Isola della Guerra* e che hanno occupato per ben due volte Semlino! Cose veramente incredibili! Peccato che Stéphane Todorovitch non dipinge più da qualche anno. Egli non potrà offrire all'ammirazione dei suoi compatriotti le sue scene ispirate alla vittoria e alla gloria serba; ma mi par di vedere i suoi occhietti scintillanti che riflettono la sua anima d'artista e di patriotta riboccante di gaudio senza fine. Ma un'altra più grande gioia è stata serbata al vecchio pittore serbo: egli ha seguito con ansia il progredire dell'esercito della

CACCIA AL FALCO NEL PIANO DI HILDZE PRESSO SERAJEVO.

sua patria verso la meta sospirata dai suoi padri e dalla sua razza, verso la Bosnia e l'Erzegovina: egli sa che Bonjanovich, colle forze serbe e montenegrine, è sbucato a Glassinaz ed è apparso sul vasto altipiano che domina Serajevo.

Ma non è soltanto ai Serbi che suscita entusiasmo l'apparizione magnifica di Serajevo, ma pure a tutti gli stranieri che, scorgendo la bellissima città dalle alture verdeggianti di *Hrastova Glava* o del *Mali Orlovac*, non possono fare a meno

UNA SIGNORA ALBANESE, DI VALLONA.

All'antico mussulmano che venendo dall'Arabia gli appariva, per la prima volta, dalle alture circostanti quella che oggi è la capitale della Bosnia, sfuggiva il grido d'ammirazione « *Seher Bosna Serai!* ». Questo stesso grido prorompe oggi da migliaia e migliaia di petti serbi ora che vedono cogli occhi quella che è stata sempre la meta ideale degli jugo-slavi. Una meta che per essi vale quella del paradiso terrestre!

di esclamare come il turco: Deliziosa Serajevo! Pochi panorami colmano l'anima di piacere come quella superba apparizione. E' una di quelle imponenti sorprese che ha pochissimi riscontri sulla terra. Forse non ultima delle sue attrattive quella della singolare fusione dell'Oriente coll'Occidente.

Sulla vasta distesa verdeggiante s'alzano i minareti eleganti e sottili delle cento moschee che fan cadere la loro ombra turchina sugli smalti policromi delle

grandiose cupole delle nuove chiese cattoliche. Spiccano, colle croci d'oro fulgenti, le cupole bizantine della cattedrale ortodossa e biancheggia di viva luce quella del tempio protestante che dà una fresca nota di candore.

che vediamo sempre attorniata da monti, appare più vivo il contrasto fra l'Oriente e l'Occidente. Il suono delle campane si unisce al canto melanconico e nasale del prete turco che chiama dall'alto della moschea i maomettani al servizio religioso.

RAGAZZA DI PIANA DEI GRECI, COLONIA ALBANESE SICILIANA PRESSO PALERMO.

E' un rincorrersi di case moderne, di palazzi eleganti, di opificii nuovi, di padiglioni che s' insinuano fra le case e i quartieri mussulmani e par che spingano le moschee cadenti come per farle crollare. Tutto questo avvolto in una festa folle, scapigliata di colori che offre una forma di bellezza strana ed originale: lo smeraldo di una vegetazione rigogliosa impasta, protegge e annulla tutte le stonature.

Discendendo nella pianura ed entrando nella città,

E' verso il cuore della città e seguendo il corso del piccolo fiume Miljacka che si ha l'impressione di trovarsi in mezzo ad una grande mostra etnografica. Comincia un moto febbrile di nuove costruzioni, di villini, di palazzi che pare si affannino a trasformare la città, a vestirla in giacchetta, ad imporle un' espressione occidentale che è più giusto chiamare austriaca. L' architettura nuova si sforza a sopprimere il gusto moresco e ostenta la sua vistosità vien-

nese: è lo stile Maria Teresa che vuol sopraffare l'Alambra!

Ma non vi riesce, perchè l'ampia conca, dove la città si distende maestosa, resta immutata per ora colla sua schietta espressione orientale che domina e sovrasta tutte le costruzioni moderne.

Anche i pittoreschi costumi concorrono a questo trionfo, gl'indigeni sopraffanno coi loro vistosi colori gli abiti monotoni degli europei.

Quando poi, seguendo il corso del Miljacka, ci si distacca dal centro, trionfano i cimiteri mussulmani e le case di legno e i portichetti dei caffè turchi si disegnano netti sull'azzurro del cielo che resta superbamente orientale.

UNA PIAZZA DI VALLONA.

Qua non è affatto modificata l'impronta della dominazione turca, appaiono le luride capanne degli zingari e i gruppi delle portatrici d'acqua dai grandi vasi d'argilla sul capo; e, come in piena Anatolia, bisogna fingere di non vedere le donne sebbene siano avvolte in impenetrabili difese. Pare che qua il turco domini sempre: i maschi vi lanciano i soliti sguardi pieni di diffidenza e di livore.

Strano! E dire che la vita europea è così vicina e preponderante! Preponderante è vero, ma sempre intercalata di espressioni turchesche, di note stambuline. Meno che vi si pensa ci si ritrova davanti ad un bazar, ad un *suk*, costretti ad ingolfarvi in un dedalo di strade coperte, di piccole gallerie in penombra; e quando siete usciti eccovi un'altra volta in mezzo ad un'infinità di stradicciuole non coperte piene di botteguccie e di venditori che vi invitano e vi tentano.

Tentazioni vere e proprie son quelle che si subiscono davanti ai lavori damaschinati di cui Serajevo porta il vanto in Oriente.

Questa lavorazione vi è tradizionale, la maestranza che vi lavorava negli antichi tempi veniva da Damasco e quella moderna ne perpetua gl'insegnamenti perseverando nella precisione, nella finezza e nella eleganza che sono le preziose caratteristiche di questa produzione veramente classica.

È una istituzione sempre fiorente quella degli ageminatori di Serajevo e credo che la loro produzione sia fra le più copiose dell'Oriente; ha un grande sfogo in Europa dove va ad abbellire gli studii degli artisti e di quelli che non lo sono.

Ma gli artisti possono anche trovare presso Serajevo qualche altra cosa degna della loro ammirazione: intendo di un angolo di mondo delizioso che vale Beicas e le Acque Dolci d'Asia. Vi si arriva attraversando, su di un piccolo treno, il pittoresco *Sarajevo polje*; dopo una ventina di minuti eccovi in una vasta pianura dove trovate boschetti folti di pini silvestri, macchie di cespugli fiorenti, parchi e giardini adornati da una flora varia ed esuberante. E' fra questo piccolo paradiso

che trovasi Hildze circondato da ville superbe ombreggiate di salici, di platani e di tigli. Poi tutta una vasta pianura sorridente che dà una sensazione di gaudio inconsapevole e spensierato.

In quel bel piano verdeggiante e incantevole potete qualche volta assistere alla caccia del falco come io vi assistei. Non poteva essere diversamente, Serajevo serba incontaminati tutti i suoi costumi orientali. La caccia era data quel giorno in onore di un gruppo di ufficiali austriaci e dalle loro eleganti signore.

— Poco promettenti — mi dice l'ufficiale.

— Pare anche a me — rispondo.

Ma che cosa dovevano cacciare?

Attorno non vedono nulla, nè lepri nè uccelli, il cielo era limpido e vuoto ed il campo vasto e deserto.

Il gruppo brillante dei miei ospiti non era affatto impaziente, mentre io lo ero. Ma siccome non ero il padrone dovevo aver pazienza. Non potendo vedere, volevo sapere. Come erano preparati quei falchi? Quale educazione avevano ricevuta? Come si sarebbero comportati?

ANTICA COSTRUZIONE VENEZIANA IN VALLONA.

Non potevo impunemente avvicinarmi, ma la mia curiosità era grande. Per fortuna non tutti i Moravitch sono inflessibili; il capitano dei gendarmi andò in persona a sollecitare la permissione perchè io potessi assistere da presso alla caccia. Se ne ritornò colla mia carta su cui era scritto in matita tanto di *Willkommen!* Non solo, ma mi venne incontro un ufficiale che con grande cortesia mi si offerse da guida.

I falchi, incappucciati e legati da una catenella a certe ceste di vimini, avevano un'aria stordita e melensa che era poco promettente per la mia curiosità febbrile; pareva che non fossero affatto in vena di cacciare per quel giorno, e gli addomesticatori, quelli che credevo fossero i falconieri mussulmani e che se ne stavano seduti per terra sull'erba e in giro alle ceste, non sembravano più intelligenti dei falchi.

La cosa era un tantino complicata perchè i turchi pretendono che l'ammaestramento dipende dalle loro droghe, dai loro sortilegi, dalle loro stregonerie, ma l'ufficiale sapeva invece che il falco, d'indole selvatica e insensibile ai castighi, non si riesce a domarlo che a furia di privazioni del cibo, della luce, del sonno e sopratutto per l'abitudine che contrae nell'esser curato dal suo padrone.

— Perchè i padroni dei falchi non son questi qua seduti per terra — aggiungeva il tenente — ma quelli che vede là col fez che conversano colle signore e cogli ufficiali.

Non tardò molto che quei due si staccassero dal gruppo. Erano due belle figure bosniache che ricordavano i *palikari*, portavano un costume veramente pittoresco. Con fare disinvolto, e direi quasi solenne, vennero alle ceste, ne slegarono i falchi e se li fecero saltare sul pugno inguantato.

I due falconieri avevano presa una posa veramente artistica che ricordava i cavalieri medievali quando si mostravano ai vassalli col falco sulla destra e colla spada nella mano sinistra.

Un branco di cani andava frugando nella vasta prateria.

I falconieri aspettavano l'alzata dei selvatici e tenevano gli occhi fissi verso il branco dei veltri.

A un tratto si fermarono e tolsero ai falchi il cappuccio.

fatto alzare apposta! Quante bugie non si dicono e non si fanno per le belle signore!

Per gli ospiti dei due grandi alberghi di Hildze è questo uno degli spettacoli più divertenti dopo che han lasciato il magnifico Kurhaus e i suoi ampii bacini d'acqua solforosa. Poichè bisogna sapere che questo è il quartier generale dell'eleganza e del lusso dei dominatori, e che i due alberghi non si chiaman per niente *Hungaria* e *Austria*.

Il fatto che potei assistere alla volata dei girifalchi non vuol dire, intendiamoci, che l'aria di Hildze e di Serajevo mi conferisse, fosse per me respirabile, tutt'altro, anzi credo non lo possa essere affatto per tutti gli altri miei compatriotti. In conseguenza fui preso dal desiderio di mettermi in treno e filare diritto per Metckovich, e giù fino alla verdastra foce del Narenta dove potei respirare a pieni polmoni l'aria delle rive dell'Adriatico!

BERAT, PRESSO VALLONA, CHE È STATA OCCUPATA DA KIAMIL ELBASSANT E DAI SUOI MUSSULMANI SACCHEGGIATORI.

Alzarono ed abbassarono il braccio a più riprese e i girifalchi, spiccando il volo, strisciarono in basso sfiorando quasi la terra, poi si levarono in alto girando in cerchi spirali e descrivendo delle volute sempre più ampie fin che si drizzarono in alto, diritto, verso il cielo!

Avevano scoperto la preda e la inseguivano.

Ma l'attacco per me diventò invisibile, e fu una vera disdetta! Dal punto dove mi trovavo il dramma ornitologico si svolgeva davanti al disco abbagliante del sole!

Ritornarono i cani e i falconieri, coi girifalchi sul pugno dove erano subito accorsi dopo avere atterrato un magnifico airone.

Una parolina all'orecchio: l'airone l'avevano

Aria buona quella, ma non più saluberrima perchè ora sa di liddite. Oggi tutte queste rive sono infide, vi si giuoca alla guerra e, pare inverosimile, noi non vi entriamo per nulla!

Allora il battello poteva almeno filare senza intoppi frequenti lungo le rive della Dalmazia e dell'Albania che furono per tanto tempo dominio di Venezia

UNA STRADA DI BERAT.

BELGRADO: UNA DIMOSTRAZIONE ANTIAUSTRIACA SOTTO AL MONUMENTO EQUESTRE DEL PRINCIPE MICHELE.

« Perchè ti vanno i pensieri al mare cuor mio!
Hanno biancheggiato le navi e poi sono disparite.
Si approssima il grande giorno d'Albania? »

Questo nel canto di un albanese, di un apostolo della nazionalità albanese nato in una delle loro colonie in Italia, nel canto di Girolamo de Rada, uno dei centomila albanesi sparsi in Sicilia, nella Calabria ed in altre provincie del mezzogiorno, e che vivono da oltre quattro secoli in Italia senza cessare di sognare quel gran giorno della indipendenza della terra dei loro padri, pur vivendo fra noi di vita prospera e tranquilla.

SCALO E DOGANA DI VALLONA.

ALBANESE MAOMETTANO.

« Noi chiediamo a questa potente e gloriosa Italia, scrisse la Società nazionale albanese in un famoso appello alle Potenze, chiediamo all'onore e alla lealtà del mondo civile, che sieno rispettati anche per l'Albania quei principii di nazionalità che sono sostrato e fondamento dello Stato moderno. Nessuno può vantare diritti legittimi su di essa, a meno che non siano quelli della forza: e l'Albania deve essere libera padrona dei proprii destini. Che se poi gli eventi richiedano che l'Albania non debba rimanere indipendente, noi osiamo altamente affermare che solo l'Italia, nostra disinteressata e prodiga seconda patria, può vantare quei diritti: e i cuori dei nostri fratelli di là dell'Adriatico battono all'unisono coi cuori nostri ».

I nomi d'Italia e d'Albania andarono congiunti più volte e l'*Albania Veneziana* fu formata nel 1448 dalle città e territorii di Duras, Scutari e Arta. Alla morte di Scanderbeg, l'eroe nazionale albanese, quasi tutto il principato di Croia passò in mano dei Veneziani, che più tardi acquistarono Prevesa, Vonitza e Butrinto.

A Francesco Crispi scorreva nelle vene sangue albanese, egli sognava come il De Rada, e pensava pure, e prima di tutti noi, che per lo meno Vallona e l'Albania non avrebbero dovuto mai cadere nelle mani di una Potenza che se ne avesse potuto servire come base navale contro di noi.

Ma altre vele han seguitato a biancheggiare sulla costa albanese dove hanno osato sbarcarvi armi e munizioni; ed altre se ne segnalano lontane con numerosi manipoli di armati e ingente materiale di guerra. Ora le nostre navi le precedono e a Saseno vibrano al vento i colori d'Italia. Forse, chi sa, lo stesso « sacro egoismo » potrà consigliarci domani qualche cosa di più efficace dell'arida vigilanza.

EDUARDO XIMENES.

GAETANO PREVIATI: VILLA PATRIZIA. (Fot. Alfieri e Lacroix)

ESPOSIZIONI D'ARTE: LA MOSTRA NAZIONALE DI " BRERA ".

È la terza esposizione importante che l'Italia inaugura in questo anno e non è l'ultima: una quarta mostra nazionale — con intendimenti meno reazionarî di questa preparata dall'Accademia di Brera — si sta organizzando a Napoli in questi giorni e si inaugurerà nel prossimo dicembre.

L'attuale mostra, che gli artisti lombardi per antonomasia chiamano del « Principe Umberto », non è superiore nè inferiore a quelle organizzate per lo stesso fine negli anni precedenti. Nessun elemento nuovo che possa renderla interessante; il pubblico esce come vi entra: coll'illusione di aver visto un'esposizione d'arte, ma senza un'impressione viva che gli faccia ricordare l'opera di un artista audace o la ricerca entusiastica della novità, nelle sue svariatissime manifestazioni, di qualche ignoto d'avanguardia. Mancano in questa mostra, troppo inutilmente conservatrice, quelle opere per le quali l'interesse nel pubblico si fa più intenso e le discussioni più animate, che nelle mostre meno importanti scuotono il visitatore, anche il più indifferente.

L'Accademia, questo organismo falso e malsano nel suo indirizzo didattico, indifferente alle idealità moderne, questa decrepita Signora dal volto vergato da profondissime rughe, che non vuol rinunciare nè ai suoi diritti acquisiti nè alle sue tradizioni storiche ormai trapassate, ha ridotto queste esposizioni, un tempo importanti, al livello di una qualunque promotrice: è diventata oramai la mostra dei lombardi, di qualche veneziano e di alcuni torinesi sempre presenti in ogni esposizione. Nessun artista non lombardo si illude più di togliere dal grembo di questa melanconica Signora l'ambita onorificenza.

Su quarantadue premi assegnati dalle diverse giurìe dall'epoca della sua fondazione — 1869 — ad oggi, ventinove l'ebbero i lombardi, otto i veneti, tre i torinesi, uno il bolognese Busi e uno un romano: Ettore Ferrari; anche quest'anno su trecentoventinove opere esposte circa duecento sono di artisti che vivono in Lombardia: e ognuno attende pazientemente il proprio turno...

Entrando in questa mostra, dicevo, il pubblico trova la solita raccolta confusa di quadri appesi alle pareti senza un eccessivo criterio estetico — disposti per giustificare la mostra — in un ambiente completamente digiuno di quell'eleganza decorativa che molte volte, da sola, forma il successo di una mostra.

L'accademia, che ignora il movimento artistico contemporaneo, non sa trovare nelle sue aule scolastiche artisti che sappiano decorare un ambiente, indispensabile oggi non solo per l'importanza alla

quale è assurta l'arte decorativa, ma altresì per la necessità di creare il naturale ambiente alla pittura.

L'arte decorativa, che parecchi anni fa aveva fatto a Venezia miracoli, oggi è già trascurata anche da quest'importantissima mostra; e, per trovare un'esposizione nobilmente moderna, organizzata con baldanza innovatrice, dove ogni particolare è curato con entusiasmo e ogni quadro esposto nelle migliori condizioni di luce e d'ambiente, bisogna cercarla nella città più rigidamente conservatrice: Roma; che nella primavera scorsa, e con rinnovato successo, ha inaugurato la seconda *Secessione*.

Milano moderna, che ospita dei maestri autentici dell'arte decorativa — Eugenio Quarti, Alessandro Mazzucotelli e Luigi Maria Brunelli, per citare i più noti —, non ha mai saputo organizzare una mostra di quadri in un ambiente moderno degno di questo nome; e con grave danno della coltura pubblica ha sempre trascurata la disciplina di quest'arte importantissima. Ma la causa di questa trascuranza va cercata negli artisti lombardi; la maggior parte dei quali temono che la loro opera, esposta su una elegante e sobria tappezzeria, perda di valore o di significato.

Questi artisti, o non comprendono l'influenza salutare sul pubblico e l'alto significato etnico dell'arte decorativa, o sono dei presuntuosi. Sono dei presuntuosi se credono le loro opere soltanto degne di essere imprigionate o impagliate in qualche mediocre museo; e se non sono tali devono abituarsi a capire che il quadro dev'essere l'ornamento della casa; e per questo le esposizioni si devono organizzare in modo diverso. Il quadro, trasportato dai locali di un'esposizione al salotto intimamente raccolto di un ambiente privato, non deve perdere nè il suo valore nè il suo significato: dev'essere cioè un'armonia di contrasti tra le sue tonalità e l'eleganza delle pareti: queste devono integrare il quadro, quelle giovare alla decorazione dell'ambiente.

BEPPE CIARDI: UN ADDIO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

* * *

Se escludiamo dall'esame le opere degli artisti noti per la loro espressione d'arte mille volte esaminata o l'arte tranquilla e superficiale dei « piccoli maestri », poche sono le opere lombarde degne di essere notate per spiccata originalità o per eccessiva ricerca modernistica. Chi in questa mostra porta, se non una nota originale, per lo meno una

nota nuova per Milano, sono alcuni artisti venuti dal di fuori; e primo fra tutti mi piace segnalare Mario Cavaglieri.

Il suo quadro *Salotto in campagna*, fatto con tecnica larga e sobria, è la descrizione rapida e sintetica di un ambiente, il risultato dell'osservazione acuta di un complesso di nature morte. È un quadro non originale ma degno di studio — di un giovane meritevole della maggior attenzione da parte del pubblico — che molti artisti ammirano, fuori d'ambiente e toglie vigore al chiaroscuro delle due robuste figure poste sul primo piano. Reviglione, un altro giovane torinese, ha due paesaggi squisiti nella loro colorazione turneriana, sobrii nella loro struttura classica, che ci fanno ricordare la raffinatezza di esecuzione di Ménard : *Preludio di luce* e *La fine di un giorno ;* quest'ultimo è un paesaggio sotto un cielo vasto la cui atmosfera, arrossata dagli ultimi raggi crepuscolari, avvolge il tenue profilo di una città lontana.

MARIO REVIGLIONE : LA FINE DI UN GIORNO.

di un'ammirazione però scandalizzata per la sua stretta parentela con alcune pitture d'oltralpe. Meglio, secondo me, trovare la propria personalità nelle opere esotiche, che addormentarsi tranquillamente sulla produzione assonnata e uguale di alcuni « piccoli maestri » ; meglio acutizzare il proprio ingegno sulla migliore produzione straniera, che trascinarsi dietro l'opera monotona e stanca di qualche artista senza pensiero.

Il torinese Bosìa espone un quadro grande di dimensioni se non completo nel suo contenuto formale; *Le armi della pace* è un quadro di una colorazione violenta tracciato con mano vigorosa, ma nel suo insieme, derivato da certa pittura ungherese, è mal costruito : il paesaggio che fa da sfondo è

L'eterna trionfatrice è un polittico decorativo di Giovanni Vianello, dove, nella parte centrale, il barbaglio della fauna e della flora assolate è ottenuto con ottimo risultato ; Villani di Napoli espone due quadri, *Egloga napoletana* e *Pasqua a mare*, pieni di luce e di movimento ; Casciaro, un maestro del pastello, due paesaggi ad olio sapientemente descritti ; Beppe Ciardi, immobile nel suo sviluppo artistico, due paesaggi, *Un addio* e *Un'aratura nel pian d'Asiago*, consueti, armoniosi ; Bocchi, nel suo quadro di *Costumi vallecursani*, prende pretesto da questi per fare del colore violento, e ci riesce con risultato sorprendente ; Italico Brass, *Processione in Laguna :* paesaggio e teoria di figure mosse da una raffica di vento, ben schizzate

I ritrattisti sono pochi e meno vigorosi. Grande espone due figure, *Il filosofo*, *La signora Giulia*, corrette ma fredde nel loro verismo caricaturale; Cadorin una chiara pittura — male esposta dalla commissione di collocamento —, *Beati i poveri di spirito*, rappresentati da alcune figure espressive e ben disegnate; Coromaldi un *Ritratto di signora* e *Ada*; Ferro, *Signora col cagnolino* e un *Ritratto*: ma tutti sono fermi nei loro atteggiamenti e privi di quell'eleganza raffinata che fa oggi della donna moderna una visione affascinante di colore.

CARLO FORNARA: FINE D' INVERNO.

Un gruppo compatto in questa mostra è rappresentato dai divisionisti. Manca un maestro autentico, Emilio Longoni; ma questa tecnica è adoperata in tutta la sua molteplice espressione formale.

I due paesaggi di Gaetano Previati, *Colline liguri* — due dorsi cosparsi di rododendri sotto un ampio e quasi uniforme cielo —, e *Villa patrizia* — quadro ispirato dalla classica scalea barocca e asimmetrica di un edificio misticamente austero —, sono due strofe che nulla aggiungono al vasto poema che il grande pittore ferrarese sta svolgendo da trent'anni a questa parte.

Fornara, fedele alla formula segantiniana, s'incammina verso una personalità propria, che se ancora non è accentuata, si sforza però in un formalismo fuori dell'ambito della tradizione del Maestro; è, in *Fine d'inverno*, un po' secco e debolmente costruito nei contrasti tra il cielo di un azzurro intenso e la neve sul primo piano, sa trovare accenti intensi e persuasivi.

Accanto a Grubicy de Dragon, che nel trittico *Terzetto tenue* fa del divisionismo sapiente e laboriosissimo, espone due quadri Camona, giovane pieno d'ingegno: sono due visioni di colore calme e serene, ritmiche nella loro sensibilità cromatica; spontaneo anche se un po' uniforme nella distribuzione dei colori è il trittico di Baldassare Longoni *La vita si rinnova*, una maternità, un simbolo: la primavera dei fiori che festeggia il crepuscolo di una vita. Cressini colla sua oggettività poco vibrante ci lascia indifferenti: nel suo quadro, *Alba severa*, il contrasto delle prime luci che illuminano il cielo è troppo stridente coi toni cupi di tutto il paesaggio alpestre; Sottocornola nella composta figura dal titolo *Luce e lavoro* — acquistato col nuovo lascito Cassani, che per volontà del testatore verrà collocato nella galleria milanese d'arte moderna — fa del sentimentalismo domestico; e Morbelli, tanto nel paesaggio *Angolo del Lago Maggiore da Ghiffa* che nella *Casa di riposo*, fa della semplicità tutta intima.

Raoul Viviani espone un trittico, *Autunno in Lombardia*: tre paesaggi di un' intonazione fatta di sfumature grigie, soffuse di una quiete melanconica; sono visioni piacevolissime fermate sulla tela a colpi ritmici di pennello — con quell'apparente facilità che solo ad un osservatore superficiale possono sembrare tappeti orientali — con un risultato finale che fa meraviglia. Auguro però a Viviani che questa sua tecnica non si immobilizzi come una cifra e la sua pittura non si circoscriva in una formula costantemente fissa. Bresciani in

Un altro colorista audace ed eccezionale è Angiolo D'Andrea, che espone due opere di una bella intensità cromatica: *Terra al sole, Il passato inverno.* Qualunque materia, anche la più insignificante, che passi attraverso la retina di questo artista si spiritualizza: l' intensità luminosa di un crepuscolo o la massa informe di quattro mure dirute, la fauna marina o la flora alpestre, la calma suggestiva di un lago o la visione abbagliante di un monumento assolato, sono fissate sulla tela nel loro massimo equilibrio estetico, nella loro più completa

GIUSEPPE CAMONA: MATTINO. (Fot. E. Sommariva).

La tomba di Segantini fa un grande passo in avanti e si dimostra ottimo paesista; questo suo paesaggio, di una semplicità primitiva nella struttura geometrica, ha il cielo luminosissimo, ma i particolari sono un po' secchi.

Ermenegildo Agazzi rompe il grigio monotono della sala con una sintesi di colore armoniosissima, uno dei quadri più significativi di tutta la mostra, *La raccolta delle ostriche*: un affascinante smalto ceramico dai toni violenti e cangianti. Se in questo quadro i rapporti del cielo e del mare si fondono in una gamma di colore troppo uniforme e uguale alle sinuosità umide del terreno, i movimenti delle figure descritte nella loro apparizione istantanea e nei loro movimenti improvvisi, sono gamme lucenti, vibrazioni di colore continue che danno un' impressione gradevole, continua.

espressione coloristica; pur di avere il pretesto di fare del colore anche un monotono campo di cavoli, nel suo rude verismo, si affratella collo spirito di questo singolarissimo artista.

Ugo Martelli abbandona una tecnica personale per darsi ad una pittura tranquilla ma meno vigorosa: abbandona i boschi scapigliati, gli alti pioppi contorti, i toni grigio-verdastri che erano un po' la sua personalità per darci coll'*Antelao* un paesaggio calmo nella sua obiettiva tonalità in eccessiva contradditorietà col verismo caricaturale della prima maniera. *Le Lucciole* di Nodari-Pesenti e *Sera di Luna* di Burzi sono due diverse espressioni della luminosità della notte: il primo la illumina colla luce fosforescente del minuscolo coleottero, l'altro colla luce calma dell'astro in tutta la sua opulenza plenilunare.

ANGELO MORBELLI: ANGOLO DEL LAGO MAGGIORE. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

ERMENEGILDO AGAZZI: LA RACCOLTA DELLE OSTRICHE.

ANGIOLO D'ANDREA: IL PASSATO INVERNO.

ANGIOLO D'ANDREA: TERRA AL SOLE.

Ortolani nel diafano *Ritratto di mia moglie* e nei *Viandanti* persegue tenacemente nella sua ascesa: in questo paesaggio invernale sa trovare degli effetti non comuni nel trattare il difficile tema.

Mario Bezzola espone due paesaggi, *Tramonto tranquillo* e *Il risveglio del Monte Rosa*, due pastelli chiari e luminosi; Erba e Mascarini espongono della natura morta: il primo dei fiori robusti di colorito, il secondo, che ama tuffarsi nelle tecniche più disparate, nel piccolo quadro *Milleottocentoquaranta* ci dà un interno di colorito sobrio e piacevolissimo.

UGO MARTELLI: L'ANTELAO. (Fot. E. Sommariva).

Lo sforzo visibile di una ricerca appassionata verso un ideale estetico più moderno della solita pittura figurativa lombarda inquinata da deficienza senile e da inutili sentimentalismi, lo danno alcuni giovani nei quadri di figura; e Ambrogio Alciati si dimostra ancora una volta un sensibile della femminilità. Manca ancora in lui una maggiore penetrazione psicologica nello studio dei caratteri, ma nei due ritratti che qui espone — uno di signorina tra gli scialli dai colori suggestivi e uno di giovinetta elegantissima nei movimenti, dolce nello sguardo impenetrabile di chi si affaccia per la prima volta alla vita — sono due prove dell'inesauribile brio di questo geniale artista.

Malerba, seguace dell'Alciati nella ricerca dei movimenti delle figure, si sta staccando per trovare una personalità propria; nel quadro *L'attesa*, lo sforzo di concludere è evidente, ma il risultato non è completo: tuttavia è un buon ritratto, fresco nelle qualità coloristiche, dove la visione della donna moderna è intesa in tutta la sua eleganza.

Giuseppe Amisani, il tormentoso pittore che il pubblico milanese segue con interesse, non è nel quadro *Nuda* pari alla sua giusta fama; un nudo schematico angoloso chiuso in una linea troppo geometrica come ce lo presenta, è un po' la deformazione inespressiva della sensualità femminile; non mancano però in tutto il quadro quelle qualità coloristiche smaglianti che fanno di lui un artista personale. In Amisani, che non sa adattarsi ad una pittura facile e di immediato successo, è ammirevole l'entusiasmo con cui si tuffa nella ricerca dei soggetti più strani, la fede colla quale va incontro alle enormi difficoltà tecniche che spesso sa superare: per questo la sua *Nuda* non è una sosta come vorrebbero i maligni, ma è un passo indietro per

AUGUSTO ORTOLANI: I VIANDANTI.

GIUSEPPE PENNASILICO: ALL'ARGANO.

(Ist. It. d'Arti Grafiche)

AMBROGIO ALCIATI : RITRATTO.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

prendere la rincorsa e spiccare poi il salto in avanti vittorioso. L' intenso misticismo di Carpi, un pittore che ha anche la sensibilità dei primitivi, è qui rappresentato in due quadri: *Le due Madri* — il sentimentalismo del dolore nella più esasperata espressione, che ricorda la misteriosità seducente e la scomposizione formale di un noto quadro di Previati —, e *Il Battesimo;* in questo quadro, di una semplicità mesta ed espressiva, il Carpi attenua il chiaroscuro riducendo le figure a macchie di colore, che formano un gruppo originalissimo.

Altre opere di figura, ma meno significative, espongono altri pittori. Se Andreoli in *Rivelazione* ha voluto fare la caricatura della grazia femminile, ci è riuscito; Cazzaniga abbandonando i suoi tentativi sobrii fa in *Sabato grasso* una pittura pesante, senza quella vivacità nelle figure indispensabile per non far sembrare una folla allegra un quadro di natura morta; Buffa un mediocre ritratto del presidente dell'Accademia, esposto su un cavalletto a destra dell'ingresso, in atteggiamento da padrone di casa; Belloni un artificioso *San Marco al tramonto*; Ferraguti-Visconti un *Nudo* piacevolissimo, ma insignificante per un pittore della sua forza; Leo-

GIAN EMILIO MALERBA : L'ATTESA.
(Fot. E. Sommariva).

nardo Bazzaro, nel quadro *Al trampolino*, accoppia alla sua solita pittura qualche formula coloristica del Gola mescolata con certi riflessi dello Zorn; Pennasilico tenta un soggetto vasto, ma il suo quadro *All'organo* — tentativo meraviglioso per fare della pittura epicamente moderna — ha i pregi di una visione grandiosa attenuata dalla mancanza di quel dinamismo necessario per muovere l'enorme massa di uomini che si stringe intorno alla colossale macchina.

* * *

L'acquaforte e l'acquatinta, il *bianco e nero* insomma, non ancora suscettibile di un premio relativamente pingue come lo è il « Principe Umberto », sono tecniche scarsamente rappresentate. Un buon acquarello di Razzaguta, *Gli scaricatori*, le acqueforti di Casanova — fatte con un segno troppo secco e con una prospettiva troppo assonometrica, da far sembrare i suoi disegni progetti architettonici — e quelle di Greppi, *Tempo grigio* e *Processione in Siviglia*, di squisita fattura brangwyniana, sono le cose migliori di tutta la sala.

Anche la scoltura non naviga in migliori acque: la giurìa, che poteva benissimo mettere alla porta il cinquanta per cento delle opere esposte, ha accettato alcune scolture che hanno qualche particolare evidentemente formato sul vero. Ernesto Bazzaro, Quadrelli, Pellini, Grossoni, Ghidoni e Del-Bo sono assenti; e Wildt, Boninsegna, Ravasco, Panzeri e Ambrosetti rappresentano cinque opposte tendenze.

La deformazione espressiva del Wildt, che nel passato anno vi trionfava con un gruppo vigoroso

ADOLFO WILDT: RITRATTO DEL SIG. FRANZ ROSE.

— l'unico « Principe Umberto » assegnato in contrasto coll'ortodossia accademica —, la troviamo quest'anno in un ritratto del sig. Franz Rose Doehlaw: è un ritratto mirabile per tecnica, tagliente

EGIDIO BONINSEGNA: CIBELE.

nella sua struttura ossea, dove non si sa se ammirare più la rigidezza del carattere o l'energia quasi aggressiva del teutone; Boninsegna, in *Cibele*, manca di buon gusto nell'espressione formale, ma questa sua allegoria è soffusa di quella poesia abituale nelle sue opere, e ogni figura tenue di chiaroscuro è modellata con diligenza; Ravasco, che sa disporre preraffaelismo di ritardo: la figura *Pianto*, nella sua compostezza e nel suo atteggiamento mistico, deriva direttamente da alcune figure postrossettiane di Burne Jones.

Bossi che espone buone scolture in legno — troppo levigate quasi fossero statuine d'argento — ha, secondo me, l' intollerante difetto di abbandonare

CESARE RAVASCO: FILANTROPIA.

i suoi gruppi in una sapiente formula geometrica, nel gruppo *Filantropia* e nell'altro di minori dimensioni *Allegoria*, osserva troppo i particolari inutili che nuocciono all'insieme e al valore ideografico di tutta l'opera sua; Panzeri continua invece quell'impressionismo che vent'anni fa trionfava in Lombardia: il *Ritratto del professor Lodovico Corio* è tuttavia modellato con vivacità che è l'unico pregio del ritratto; Ambrosetti fa colla scoltura del quella tecnica cara a molti scultori medioevali e anche barocchi, che forma il pregio maggiore della scoltura di queste epoche: quello di non rispettare il taglio netto e visibile del legno. Marchini in *Spasimo* abbandonando l'impressionismo, per seguire un diligente verismo, fa un passo indietro; Giannino Castiglioni in *Ver novum* continua a perfezionarsi nella tecnica delle targhette e nella disposizione iconografica delle allegorie; Lina Arpesani,

senza riuscire a darci l'impressione immaginata dall'artista, modella un grande gruppo — *I fiori dell'Amore* —, ma fa della rettorica, cara a tutte le donne artiste, che cerca di afferrare l'inutile.

L'impressionismo scultorio, che in Lombardia iniziatosi col Grandi trova ancora il suo maggiore rappresentante in Paolo Troubetzkoi, si trascina oggi attraverso una rappresentazione soltanto formale: dannosa perchè conservando le stesse formule esteriori perde continuamente la sua espressione ideale, inutile perchè dibattendosi nelle incertezze individualistiche di alcuni virtuosi della tecnica non è strettamente legata ai bisogni della società moderna.

La pittura e la scoltura d'oltralpe si è già da tempo orientata verso nuovi destini, verso la ricerca di un'arte razionalmente ed etnicamente decorativa. Anche in Italia, per il nostro buon nome, la decorazione, che nello spirito della nostra razza è tradizionale, dovrà in avvenire sostituire le esercitazioni senza vocazione e le riproduzioni superficiali degli inutili simbolismi sociali che oggi, con un crescendo fantastico, invadono tutte le nostre esposizioni.

Giulio U. Arata.

LUIGI PANZERI: RITRATTO DEL PROF. L. CORIO.

Eravamo già in macchina col nostro articolo quando ci giunse l'esito della premiazione.

Nessun ampio commento alle assegnazioni. Le medaglie d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione, una a Mario Bezzola col paesaggio *Il risveglio del Monte Rosa*, l'altra ad Arelio Bossi colla sua *Preghiera*, sono incoraggiamenti a giovani che in avvenire potranno forse darci l'opera d'arte e non discutiamo; Aldo Carpi col *Battesimo* secondo noi meritava qualche cosa di più del modesto guiderdone ministeriale. Se quest'anno la commissione ha voluto allontanarsi dalla consuetudine, mettere alla coda qualche maestro e fargli attendere ancora il suo turno, poteva con coraggio assegnare il maggior premio a un giovane dell'ingegno di Aldo Carpi — al quale, per l'ampia fiducia che merita, auguriamo un glorioso cammino.

EMILIO AMBROSETTI: PIANTO.

Se il « Principe Umberto » assegnato ad Ambrogio Alciati ci esalta, quello dato al paesaggio di Bertolotti non ci sorprende, ma la nostra coscienza si turba.

Quello che pensiamo della pittura di Alciati l'abbiamo detto più sopra.

L'arte tranquilla superficiale monotona senza pensiero dei « piccoli maestri » e l'arte degli imitatori che si muove in una fredda atmosfera, l'abbiamo esclusa dalla nostra breve rassegna.

Ora non ci resta che la fredda registrazione: Al quadro *Nella solenne tranquillità dei monti* è stato assegnato il quarantaquattresimo « Principe Umberto ».

G. U. A.

FIG. 1. — PINGUINO ANTARTICO. FIG. 2. — PINGUINO GENTOO. FIG. 3. — PINGUINO IMPERIALE, CHE SALUTA. FIG. 4. — PINGUINO D'ADELIA. FIG. 5. — PINGUINO MACARONI.

NOTE SCIENTIFICHE.

LE MERAVIGLIE DEL MONDO ANTARTICO: I PINGUINI.

INO a pochi anni or sono questi singolari ed interessanti uccelli erano completamente sconosciuti al gran pubblico: le numerose spedizioni eseguite in quest'ultimo decennio per scoprire l'enigma del polo antartico e sopra tutto le proiezioni cinematografiche dei risultati di quei viaggi hanno contribuito a diffondere la conoscenza, anzi la popolarità di questi animali. Nella conferenza che il valoroso e compianto capitano Scott tenne alcuni anni or sono al Collegio Romano, per illustrare il suo primo viaggio nelle regioni antartiche, nelle quali doveva poi lasciare eroicamente la vita, vittima della passione per le esplorazioni polari, quando sul bianco schermo del cinematografo comparvero in lunghe teorie i pinguini che procedevano con serena gravità dottorale, il pubblico elettissimo che gremiva la grande aula scoppiò in un'omerica risata e fu preso da irrefrenabile ilarità. Ho stimato quindi non privo d'interesse raccogliere entro i brevi limiti di un articolo le notizie più interessanti che noi conosciamo intorno alla vita di questi esseri singolari e caratteristici.

***

I pinguini sono degli uccelli che hanno perduto la facoltà di volare: infatti le loro ali sono ridottissime e prive di quelle lunghe penne che permettono ai loro simili di innalzarsi nell'atmosfera e di compiervi dei tragitti di una lunghezza talora fantastica; in seguito all'adattamento alla vita acquatica, perchè la loro esistenza si svolge quasi tutta del mare, le ali ricoperte di piccole piume sembrano piuttosto delle pinne o dei remi ed infatti mirabilmente li aiutano a nuotare, specialmente sott'acqua, mentre in terra ferma o sul ghiaccio, quando essi camminano dondolandosi con comica gravità, questi organi servono loro di equilibratori. Sistematicamente essi appartengono alla famiglia degli *Sfeniscidi* e le cinque specie attualmente viventi nelle regioni antartiche, al di sotto del 60° di lat. Sud, rappresentano un settimo della fauna ornitologica ivi esistente: infatti di quelle regioni si conoscono fino ad ora solo 36 specie di uccelli viventi!

Mentre il paesaggio polare artico è caratterizzato dalla solennità profonda del silenzio e dalla mancanza quasi assoluta di esseri viventi, il paesaggio antartico per la presenza dei pinguini, che vivono in branchi numerosissimi e che si muovono incessantemente emettendo acute grida, presenta una insolita e caratteristica vivacità, che meraviglia il viaggiatore che per la prima volta giunge in quelle regioni. Il dott. Racovitza, l'eminente naturalista aggregato alla spedizione della *Belgica*, ha descritto

così in poche righe magistralmente il pinguino: « Si immagini un piccolo uomo vecchio eretto di « statura, provvisto di due braccia foggiate a lar- « ghe pale, con un corpo tozzo sormontato da « una testa piccola in suo confronto: si figuri « questa creatura con il dorso coperto di un man- « tello screziato di bleu, munita di una corazza « bianca lucente nella sua parte anteriore, con « una coda puntuta che trascina sul terreno: « questo essere, mentre cammina, imprime al suo « corpo un lieve ma continuo barcollamento e com- « pie incessanti movimenti col suo capo. Esso « presenta un'irresistibile attrattiva ed un aspetto « profondamente comico! ».

I pinguini hanno abitato il vastissimo continente antartico, oggidì in gran parte scomparso, fin dai più remoti periodi geologici, tanto che la sola spedizione svedese del dott. Otto Nordenskjöld scoprì alle Is. Seymour i resti fossili di cinque specie di pinguini (ciascuna delle quali deve attribuirsi ad un nuovo genere oramai scomparso) che debbono esser vissuti nel periodo terziario dell'epoca eocenica.

All'epoca attuale, secondo le accurate ricerche del dott. L. Gain, naturalista della spedizione del *Pourquois pas* comandata dal dott. Charcot, le cinque specie di pinguini viventi sono confinate al di sotto del 60° di lat. S., di queste però solamente due — il pinguino Imperiale e il pinguino d'Adelia — sono distribuite lungo tutta la circonferenza del continente antartico, mentre le altre tre sono confinate nella regione antartica corrispondente all'America del Sud.

* * *

Il pinguino Macaroni — che gli scienziati chiamano *Catarractes chrysolophus* (fig. 5) vive in associazioni di poche centinaia di individui, che sono state trovate nelle Is. Shetland meridionali e particolarmente all'Is. Deception: la sua statura non supera i 60 cm.; il suo dorso e la sua testa sono di un bel colore nero bleu, lucente come velluto, il becco è bruno rossastro, con la commessura delle mandibole di un bel porporino pallido, mentre l'iride dei suoi occhi è rosso granato. È un essere docile e tranquillo, fiducioso e

FIG. 6. — UNA COLONIA DI PINGUINI NELL'ISOLA MACQUARIE.

FIG. 7. — PINGUINI CHE VANNO ALLA PESCA: L'IMMERSIONE.

pacifico che permette agli uomini di avvicinarsi al suo nido e di accarezzarlo, raramente si ribella dando qualche colpo di becco e di ali. Esso non si spinge al di là del 63° di lat. Sud, e le sue colonie sono spesso frammiste con quelle del pinguino antartico con cui vive in ottimi rapporti. Il nido è semplicissimo: consiste in una depressione del terreno, in cui la femmina colloca, alla fine di novembre, un uovo dal guscio di color bianco bluastro che i genitori covano alternativamente. In primavera i pinguini Macaroni che hanno passato l'inverno nel mare aperto tornano processionalmente alle loro colonie.

* * *

Il pinguino antartico (fig. 1) — *Pygoscelis antarctica* — ha dimensioni più piccole del precedente e si riconosce da tutti gli altri pinguini per la linea nera che attraversa la sua gola. Presenta abitudini tutte diverse dal Macaroni: infatti è rumoroso e pugnace e vive in immense colonie, costituite ciascuna da migliaia e da centinaia di migliaia d'individui. Queste colonie sono collocate sulle roccie, talora anche a cento metri d'altezza, e quando gli uccelli devono recarsi al mare per pescarvi i piccoli crostacei che costituiscono il loro nutrimento abituale, debbono sovente compiere un vero viaggio. Si vedono allora delle piccole schiere disposte in fila indiana che si seguono per i sentieri scavati nella neve dai loro sgambettamenti e che scendono lungo i luoghi più favorevoli della costa verso la spiaggia. Su di essa si raccolgono spesso migliaia e migliaia di uccelli, che discendono dalle rupi della colonia e che nelle belle giornate stanno a godersi il sole (fig. 6), similmente a quanto avviene nelle belle giornate di estate sulle spiaggie alla moda ove si raccolgono migliaia e migliaia di persone per godersi il buon tempo. Da questa turba di viventi sorge un confuso brusìo dovuto al bisbiglio degli uccelli, che sembra si scambino fra di loro a bassa voce delle piccole riflessioni. Intanto quando le onde sono calme delle piccole frotte di pinguini si gettano in acqua (fig. 7), mentre altri col dorso rivolto all'alto mare, gettando alte grida di gioia, cercano il luogo più favorevole per l'approdo: questo avviene in modo caratteristico, presso la riva le teste dei pinguini scompaiono tuffandosi nell'acqua e l'onda che si frange sulla spiaggia li getta a terra. Quelli che tornano dalla pesca ritornano ai nidi, ove altri compagni li hanno sostituiti nella custodia ed autorizzano i guardiani di andare alla loro volta al mare. Se alcuno si avvicina ad una colonia di pinguini antartici all'epoca della riproduzione, l'importuno disturbatore è salutato da un gracidare discordante, da sbuffi prolungati accompagnati con violenti colpi di becco e di ala, tanto che si rimane assai esitanti di entrare in mezzo a questa turba ostile. Abitualmente la femmina depone due uova in ogni nido. Fino ad ora il *Pygoscelis antarctica* non è stato trovato al di sotto del 65° di lat. S.

* * *

Il pinguino Gentoo (*Pygoscelis papua*) è la terza specie (fig. 2), che abita le regioni antartiche dell'America meridionale: si distingue dalle

FIG. 8. — PINGUINI D'ADELIA.

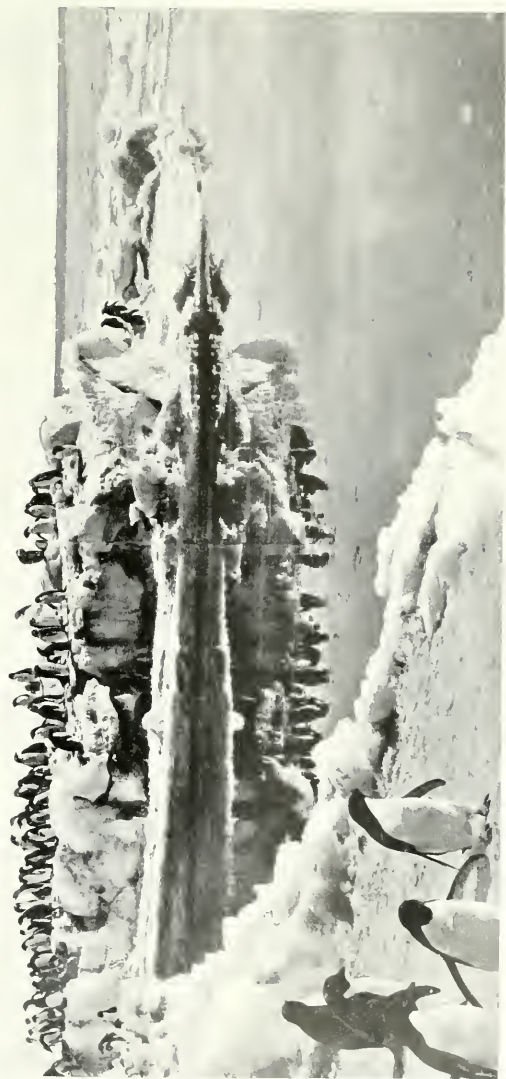



FIG. 9. — PINGUINI D'ADELIA SUL GHIACCIO.

FIG. 10. — PINGUINO D'ADELIA CHE RIMUOVE LE UOVA.

FIG. 11. — PINGUINI D'ADELIA ALL'ETÀ DI TRE SETTIMANE.

altre specie per la macchia bianca semilunare che porta sopra ciascun occhio e per il suo becco rosso. Le sue colonie sono meno numerose di quelle del pinguino antartico: di natura pacifica e quieta, riceve le visite degli uomini senza le minime proteste, ma si dimostra molto infastidito. Il nido è costruito nel miglior modo possibile con pietre, cui aggiunge le piume della coda: in novembre vi depone due uova bianche col guscio leggermente macchiato di azzurro. Si mostra assai amante della vita di famiglia ed è molto sollecito nell'allevare i figli, cui prodiga grandi tenerezze.

* * *

Da qualunque parte i viaggiatori si siano accostati alle regioni antartiche, tanto dall'America del Sud, quanto dall'Africa, quanto dalla Nuova Zelanda, lungo tutta la circonferenza del continente polare, il pinguino d'Adelia (*Pygoscelis Adeliae*) è stato sempre da essi incontrato lungo il loro cammino (fig. 4 e 8). Meglio di qualunque altro essere, questo uccello caratterizza il paesaggio polare antartico. È curioso e turbolento, violento, chiassone e schiamazzatore: presenta una straordinaria vivacità di movimenti ed è mirabile quando si precipita in mare o salta sulle roccie e sul ghiaccio. Non supera mai al nord il 60° di lat. S. ed abita le isole e le roccie elevate del continente antartico ove costituisce quelle colonie, formate da migliaia e talora decine o centinaia di migliaia di individui, che sembrano delle vere città brulicanti di vita e di chiasso (fig. 9). Nell'inverno gli Adelia migrano per svernare nel mare aperto, in ottobre questi uccelli ritornano alle loro città, che sono sempre le medesime, come ha potuto dimostrare il dott. Gain, naturalista della spedizione Charcot. Avendo svernato nell'isola di Petermann, egli catturò prima dell'inverno in febbraio del 1909, alcuni pinguini Gentoo ed Adelia, cui applicò degli anelli di celluloide di vario colore a seconda della loro età: nel novembre dello stesso anno egli ebbe la ventura di ritrovarli sulle medesime roccie ove li aveva catturati nove mesi prima, e nel novembre e dicembre 1910 furono trovati taluni di questi uccelli da alcuni balenieri che nei mesi di estate vanno alla caccia di cetacei in quelle regioni.

FIG. 12. — SPORGENZA D'UNA ROCCIA CON PINGUINI D'ADELIA. I PICCOLI SONO OGNUNO NEL PROPRIO NIDO.

Il pinguino d'Adelia è coraggiosissimo: quando

viene assalito o tormentato fronteggia i suoi aggressori ed arruffa le nere piume che coprono il suo collo e si mette in atteggiamento di combattimento col corpo dritto, il becco in aria, le ali distese, non perdendo di vista il nemico ed emettendo un rumore sotto forma di profondo borbottamento, che dimostra come egli non sia ancora soddisfatto. Finchè il nemico non desiste dall'attacco egli conserva la posizione di difesa, oppure si getta piatto sul terreno spingendosi innanzi con le unghie e con le ali.

La testa ed il dorso del pinguino d'Adelia sono neri con riflessi bluastri, il becco breve e conico è di color nero bruno, mentre l'iride degli occhi è bianca.

Quando le nevi si fondono e s'inizia la primavera gli Adelia ritornano a piccole tappe verso le antiche colonie: appena giunti molti si gettano nella neve per riposarsi dalle fatiche del viaggio, mentre alcuni fra i più attivi si danno attorno per preparare i nidi. Man mano che si avvicina l'epoca della nidificazione la vita della città diviene sempre più rumorosa: gli uccelli aumentano ogni giorno di numero, la più piccola roccia libera è subito occupata. Le piccole pietre tanto necessarie alla costruzione del nido divengono sempre più scarse ed è difficile pei nuovi arrivati di procurarsele. Ricorrono allora ad astuzie ed a strattagemmi per rubarle ai nidi vicini e le dispute ed i battibecchi si fanno frequenti. Ognuno pensa a se stesso e diffida degli altri, l'egoismo domina sovrano. Ciascuno sospetta del suo vicino, il quale se si accosta troppo è ricevuto a colpi di

FIG. 13. — PINGUINO D'ADELIA CHE DÀ IL CIBO AI PICCOLI.

FIG. 14. — FINITA LA PESCA, ALCUNI PINGUINI RITORNANO ALLA LORO DIMORA.

becco: quindi ad ogni istante sorgono delle dispute e delle battaglie, talora una disputa fra due individui degenerando in una vera battaglia, diffonde il tumulto e la confusione per tutta la città abitata dalla colonia dei pinguini.

Il maschio in primavera comincia la ricerca della femmina e le fa una corte assidua ed ardente: se due maschi corteggiano la stessa femmina generalmente la contesa finisce con una furiosa battaglia fra i due rivali, ma noi non sappiamo con certezza se il vincitore sia veramente colui che è prescelto. In questo periodo perciò nelle città dei pinguini d'Adelia regna un grande tumulto ed una grande confusione: frequenti sono le lotte per le pietre rubate, per i diritti di proprietà e per la gelosia dei mariti, e tutto questo brulichìo di vita e tumulto di passioni si svolge sopra un suolo coperto di neve fondente, umido e sporco di fango color feccia di vino! Il maschio convive con la femmina per tutto il tempo della cova e fino a che i piccoli non sono capaci di provvedere a sè stessi: questa depone due uova, più di rado tre, di color bianco grigiastro, ed inizia il periodo della cova nei primi giorni di novembre. Padre e madre si alternano nel nido e la femmina parecchie volte durante la giornata rivolta accuratamente le uova col becco perchè tutta la loro superficie si trovi a contatto con l'addome (fig. 10): la parte inferiore delle uova, mentre la superiore sta sotto l'addome, si trova fra i piedi dell'uccello. Poichè l'incubazione dura da 33 a 36 giorni, le

FIG. 15. — PINGUINI CHE SALTANO SUL GHIACCIO.

prime covate nascono nella seconda metà di dicembre: i piccoli sono coperti da una peluria grigio nerastra più oscura sul capo; tutte le nascite terminano nei primi giorni di gennaio ed allora le città dei pinguini presentano grande animazione per il continuo affaccendarsi dei genitori che si devono occupare della nutrizione dei piccoli (fig. 11). Però a turno, per non abbandonare i nati, il maschio e la femmina lasciano il nido per recarsi al mare a pescare: scendono in piccoli branchi seguendo sempre la medesima strada lungo i pendii più favorevoli e meno pericolosi della costa e si trattengono solo il tempo necessario per la pesca. Parecchi non tornano più, perchè cadono nelle fauci degli squali, dei vitelli marini (*Lobodon carcinophagus*), dei vitelli di Weddel (*Leptomychotes Weddeli*) e dei feroci leopardi di mare (*Hydrurga leptomyx*) che sono i più terribili ne-

FIG. 16. — PINGUINI CHE S'IMMERGONO.

FIG. 17. — SOLE DI MEZZANOTTE NELLO STRETTO DI MAC MURDO.

FIG. 18. —ESTATE: IL GHIACCIO COMINCIA A SCIOGLIERSI.

FIG. 19. — PINGUINI IMPERIALI.

mici dei pinguini e loro insaziabili divoratori. Sempre in truppe, disposti però in fila indiana, i pinguini ritornano alla colonia dopo la pesca (fig. 14), gioiosamente accolti dai piccoli che li attendono impazientemente. Questi piccoli con le pancie enormi che giungono fino ai piedi presentano un aspetto goffo ed originale: quando sono completamente sazî restano immobili come incapaci di movimento, mentre quando sono spinti dalla fame corrono verso gli adulti che ritornano dal mare. I grandi per una specie di rigurgitazione riportano nella gola parte del cibo che hanno pescato ed allora i piccoli ingordi spingono la loro testa nel becco degli adulti per andarlo a cercare, come benissimo mostra la nostra figura 13.

Nei luoghi più elevati della colonia, in cima ad un dirupo o ad un burrone alcuni adulti stanno di sentinella per impedire che avvengano incidenti ai piccoli curiosi che cominciano liberamente a gironzare per la colonia: se alcuno di essi si avvicina ai luoghi pericolosi, la sentinella con lievi colpi di becco o di ala richiama all' ubbidienza lo sconsiderato per farlo rientrare in luogo sicuro.

I piccoli nel mese di febbraio a poco poco cambiano la lanuggine col piumaggio: essi sono però ancora distinti dagli adulti per il colore della gola che è bianca invece di nera, per la mancanza dell' iride bianca e per la linea bianca e nera che attraversa la gota scendendo al di sotto dell' ala. In marzo, alla fine del primo anno di età, essi prendono il piumaggio degli adulti. Quando hanno cambiato la lanuggine col piumaggio i giovani possono provvedersi da loro stessi: abbandonano allora la colonia vagando in piccoli gruppi lungo la costa, di giorno in giorno il loro numero nella città diminuisce e cominciano ad emigrare verso il nord per svernare nel mare aperto. Prima dell' inverno cambiano il mantello per essere in grado di sopportare il freddo ed il cattivo tempo, proprio come facciamo noi, quando, all' avvicinarsi della cattiva stagione, ci muniamo di abiti più pesanti. Sembra anche che, per un periodo di venti giorni, cioè durante l'intera epoca dello scioglimento delle nevi, dormano in luoghi riparati dai venti dominanti, vivendo a spese del grasso accumulato nell'interno del loro corpo. All'inizio della stagione invernale poi tutti gli uccelli abbandonano le loro colonie per recarsi a svernare nel mare aperto e quivi ritornano dopo sette mesi di assenza alla fine dell'inverno. Alcune delle nostre figure mostrano i salti di gioia che i pinguini d'Adelia compiono nelle belle giornate sul ghiaccio (fig. 15); il modo con cui essi si immergono in mare saltando da una ripa scoscesa quando si recano alla pesca (fig. 16); mentre le fig. 17 e 18 fanno vedere il fascino pittoresco del paesaggio polare abitato dai pinguini, l'una durante il sole di mezzanotte è presa nello stretto di Mac Murdo, l'altra invece ci raffigura l'approssimarsi dell'estate, mentre comincia lo scioglimento dei ghiacci.

FIG. 20. — PINGUINO IMPERIALE COL PULCINO.

* * *

L'altro pinguino, che come l'Adelia è diffuso sopra tutta l'estensione nel continente artartico, è il pinguino Imperiale *(Aptenodytes Forsteri)* (fig. 19); è questo veramente un uccello di gigantesche dimensioni, alto circa 1 m. e 10 cm., del peso di oltre 40 chilogrammi. È un magnifico animale, dal capo di un bel colore nero lucente come giaietto, la testa è munita sopra ciascun lato di una striscia giallo d'oro che scende a sfumatura verso il collo e la regione ventrale, il dorso è grigio bleu ed il becco fino alla base delle mandibole è rosa purpureo. Esso non abbandona mai la regione antartica ove vive in piccoli gruppi sugli *icebergs*. Particolarmente curiose sono le sue abitudini, quando due gruppi s'incontrano i capi si salutano scambievolmente abbassando il becco sul petto (fig. 3) e rimangono in questa posizione gravemente quasi ascoltassero un lungo discorso e dopo che si sono scambiati i saluti ed i convenevoli rialzano il loro capo descrivendo con i becchi un largo cerchio.

Il pinguino Imperiale presenta dei modi di vita molto differenti da quelli delle altre specie di pinguini. La sua riproduzione — che è stata sagacemente studiata dal dott. Wilson, naturalista della spedizione della *Discovery* — avviene nel cuore della notte polare sul continente o sugli *icebergs*, alla fine di giugno mentre imperversa una temperatura di ben 50° sotto zero. Il pinguino Imperiale depone un solo uovo senza alcun preparativo e senza fare alcun nido: mantiene l'uovo fra le sue zampe tenendolo nascosto e protetto fra la piega della pelle coperta di piume che trovasi alla base dell'addome. L'incubazione dura due mesi e gli uccelli si alternano a turno nella cova. Al principio di settembre il piccolo è nato e presenta dimensioni dieci volte più piccole di quelle dell'adulto (fig. 20); verso la fine di ottobre si inizia la migrazione verso il nord, gli uccelli si lasciano trasportare lungi sopra pezzi di ghiaccio staccati dagli *icebergs*, mentre i piccoli ancora coperti di lanuggine sono trasportati dai loro genitori. In gennaio i piccoli perdono la loro peluria sostituendola col piumaggio e divengono capaci di provvedere a sè stessi.

* * *

I pinguini costituiscono un cibo scadente per il loro sapore fortemente selvatico, ma nelle re-

FIG. 21. — PINGUINO CHE SALE ALLA SUPERFICIE DELL'ACQUA.

FIG. 22. — CINEMATOGRAFIA DI UN PINGUINO MENTRE PROCEDE ALLA CATTURA DI UN PESCE.

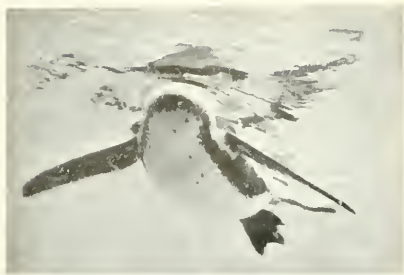



FIG. 23. — PINGUINO CHE NUOTA ALLA SUPERFICIE.

FIG. 24. — PINGUINO CHE NUOTA SOTT'ACQUA.

gioni polari antartiche presentano pel viaggiatore una non disprezzabile risorsa perchè lo forniscono di carne fresca e con le loro uova, alle quali viaggiatori e balenieri danno una caccia spietata, offrono un eccellente e sostanzioso nutrimento (fig. 25).

Fra le numerose figure che illustrano questo articolo, prese tutte dal vero e sul vivo, alcune ve ne sono particolarmente interessanti che dimostrano come i pinguini nuotano. La fig. 23 ci rappresenta come avviene il nuoto alla superficie, mentre la fig. 24 mostra il pinguino nuotante sott'acqua. Le zampe servono da organo di direzione mentre le ali costituiscono i propulsori e gli organi di galleggiamento. La cinematografia, la cui importanza per lo studio degli esseri viventi diviene ogni giorno più grande, ci è preziosissimo ausiliario per studiare i movimenti di questi animali: la fig. 21 ci fa vedere una serie di sei fotografie cinematografiche che dimostrano i movimenti dell'animale per salire alla superficie dell'acqua, mentre la fig. 22 dimostra, anche in dodici quadri, come il pinguino proceda alla caccia ed alla cattura di un pesce e quali movimenti eseguisca per rivoltarlo e poterlo afferrare.

Queste strane creature, che presentano un aspetto così singolare in seguito all'adattamento alla speciale vita polare, che hanno le piume sostituite alle penne, che hanno perduto la proprietà di volare caratteristica della immensa maggioranza degli uccelli, sono senza dubbio i residui di una più vasta e caratteristica fauna endemica della regione polare antartica, oggidì scomparsa com'è scomparsa una gran parte della regione stessa. Infatti le esplorazioni e le scoperte geografiche hanno dimostrato che il continente antartico, ancor oggi immenso, doveva avere per il passato una ben più vasta e gigantesca estensione. Agli amanti delle bellezze della natura ed a coloro che sono curiosi di conoscere le molteplici manifestazioni della vita, speriamo riuscirà non discaro questo nostro rapido viaggio antartico nel mondo dei pinguini!

FIG. 25. — CACCIATORI DI UOVA DI PINGUINI.

FABRIZIO CORTESI.

PARTE SUPERIORE DEL POLITTICO DI ANTONELLO, COM'ERA PRIMA DEL TERREMOTO DI MESSINA.

CRONACHETTA ARTISTICA.

LA MOSTRA DI ANTONELLO DA MESSINA NELLA PINACOTECA DI BRERA.

Quando appresi dai giornali che a Brera si faceva l'esposizione del Polittico messinese restaurato, ne restai sorpreso. Come? — pensai — ci vollero proprio sei anni per mandare a fine questo restauro? Credevo che le tavole d'Antonello fossero tornate in Sicilia da un pezzo. Andai allo studio del Cavenaghi.

— Ma che! — mi disse il restauratore della *Cena* di Leonardo — le tavole non le ho avute che quest'anno e mi pare che non ci abbia impiegato questo gran tempo a rimetterle in istato presentabile! Ricorderai in che stato si ritrovarono.

Credevo invece che il Polittico fosse in mano del Cavenaghi sin dal febbraio del 1809, e questo perchè allora il compianto professor Salinas aveva dato ad intendere che le tavole eran già fuori di Messina. Mi aveva fatto scrivere e stampare:

« Il polittico di Antonello viaggia alla volta di Milano, Cavenaghi colla sua singolare maestria ne riparerà le insignificanti avarie ». Si capisce ora che lo faceva per mettere il cuore in pace a coloro che già cominciavano ad agitarsi credendo che il Salinas, direttore del Museo di Palermo, s'impossessasse di ciò che aveva potuto ricuperare del materiale artistico ed archeologico travolto dall'immane disastro del 28 dicembre del 1908. Credevano che Palermo volesse arricchire il suo Museo coi cimeli preziosi che si andavano disotterrando dalle macerie del terremoto!

Il professor Salinas era accorso nei primissimi giorni quando lo spavento e la costernazione erano l'espressione prevalente di tutti gl' Italiani. Egli si fece seguire da due custodi del Museo di Palermo, e quando tutti erano pervasi dalla febbre della salvazione delle vite umane, intraprese l'ardua ascesa delle macerie sulla direttrice che decorre da basso alla parte più alta della città, dove dovevano essere state le vie dei Monasteri, di Sant'Anna e di San Rocco, fino all'alta gradinata che mette capo all'atrio di San Gregorio. Qualche pompiere, qualche soldato, raccolti nel cammino, sbarazzarono la via dagli intoppi insidiosi all'impaziente direttore del Museo di Palermo, che in quell'ascensione penosa traeva dalla religione per l'arte e per l'antichità, baldanze giovanili. Arrivò davanti al cancello del museo di San Gregorio ansante, ma si fermò come sfiduciato e atterrito davanti al quadro di distruzione che gli si parò d'innanzi. Il Salinas si aprì la strada fra travi, pietre, mattoni, tegole e ferri contorti, dirigendosi dove credeva di trovare il famoso polittico di Antonello.

Ritrovò il tesoro che cercava. Lo aveva intravisto fra l'interstizio sottile di due pareti: i due muri del piccolo ambiente dove era custodito il

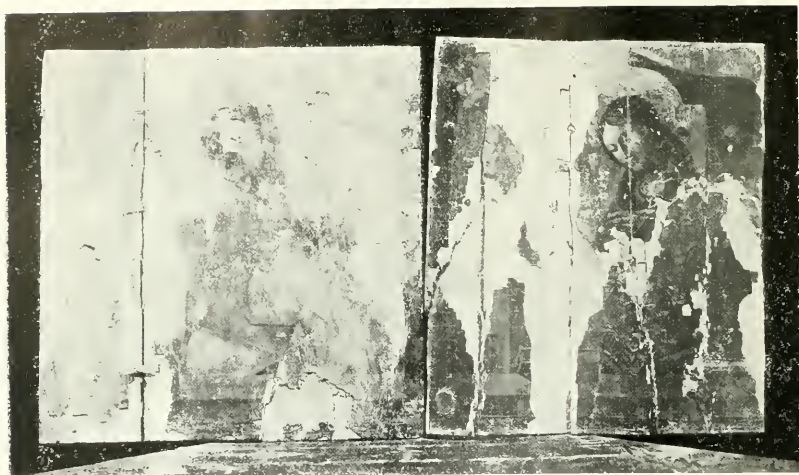
polittico, sorgevano vicini, a poco più di tre metri, quello che reggeva le tavole era rimasto in piedi, quello prospicente vi si era rovesciato sopra. Un grosso frammento del muro era caduto e s'era appoggiato obliquo proteggendo miracolosamente il dipinto.

Il Salinas non si era limitato al ricupero del polittico di Antonello, egli ricuperò nella sua prima ricerca altre tele pregiate che il Museo di Messina racchiudeva. Dopo qualche settimana rividi il professore Salinas, era ritornato da Palermo e raccoglieva religiosamente, sulla piazza del Duomo, i frammenti della fontana d'Orione, l'opera squisita e signorile di Frate Angelo Montorsoli la cui sommità rovinata era dispersa in frantumi. I dipinti che allora, col-

S. GREGORIO E S. BENEDETTO DEL POLITTICO DI ANTONELLO, COM'ERANO PRIMA DEL TERREMOTO.

l'aiuto dell'ispettore Colombo e coi pompieri palermitani, pose in salvo furono ben 62 ed erano fra i migliori, ma il capolavoro era il polittico d'Antonello.

La tavola, ch'era già stata smembrata dalle monache di San Gregorio e le sue parti adattate in cornici moderne di pessimo gusto, fu deturpata poi in varii punti da restauri iniqui.

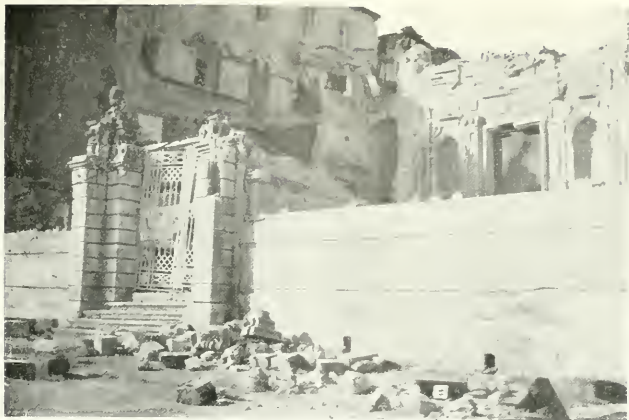
LA MADONNA DEL ROSARIO: PARTE CENTRALE DEL POLITTICO DI ANTONELLO, RESTATA INCOLUME.

L'ANGELO E L'ANNUNZIATA, COME FURONO RITROVATI DOPO IL TERREMOTO.

Il dipinto, oltre che l' immagine della Madonna del Rosario, nei lati porta le figure di San Gregorio e di San Benedetto, in alto le mezze figure dell'Annunciata e dell'Angelo.

Ora la tavola colla immagine della Madonna del Rosario non figura fra le parti restaurate ed esposte a Brera per la semplice ragione che non fu mandata al Cavenaghi, non essendo stata danneggiata dal crollo del museo. Forse per questo il Salinas allora volle si sapesse che le avarie erano insignificanti. Ma le altre tavole del polittico in quale stato erano mai ridotte! Basterà dare un'occhiata alle incisioni che qui riproduciamo.

Il Cavenaghi mi assicura che le tavole sono tutte dipinte a tempera, ma che la tempera ha subito delle verniciature in epoca non precisabile, e che la fattura denota la prima maniera dell'Antonello. Ora questo fa cadere il giudizio che il Morelli aveva dato su questo « Trittico » com'egli lo chiamò, che cioè sia stato eseguito a Venezia e di là mandato a Messina. Ma a Venezia l'Antonello dipingeva già ad olio, metodo che come tutti sanno era andato a studiare a Bruges da Van Eyk, che usò pel primo in Italia, che, dicesi, gli sia stato rubato da Jacopo Bellini. Poi il La Corte-Cailler in un suo studio accurato e minuzioso su Antonello pubblicato nell' « Archivio

L'ARCHEOLOGO SALINAS CHE RICUPERÒ IL POLITTICO.

IL PITTORE CAVENAGHI CHE LO RESTAURÒ.

L'ACCESSO DI S. GREGORIO DEL MUSEO DI MESSINA, DOPO IL TERREMOTO.

Storico Messinese riesce a provare che il pittore nel 1473 si trovava a Messina.

Fu nel 1473 che la *religiosa et honesta soror fabria chirinu, ordinis sancti Benedicti, humilis abbatissa monasterij sanctae mariae monialium extra menia civitatis messane,* dava incarico ad Antonello di dipingere per uso della Chiesa la scena dissepolta dalle rovine del Museo di Messina.

Il Morelli si riferiva a una tavola che i Preposti della chiesa di S. Cassano commisero ad Antonello, lodata da Matteo Collaccio e dal Sabellico, e che è segnata con la data 1473; ma la tavola è sparita

LE MACERIE FRA CUI FU TROVATO IL POLITTICO D'ANTONELLO.

da varii anni. È certo che Antonello qualche anno appresso si recò a Venezia dove portò la pratica della nuova maniera, riconosciuta ancora da pittori veneziani, di velare i quadri dipinti a tempera con colori a olio. Il trittico restaurato è in ogni modo anteriore a quest'epoca.

IL S. GREGORIO PRIMA DEL RESTAURO.

METODO DI RESTAURO DEL CAVENAGHI.

Abbiamo anche voluto riprodurre uno dei Santi già ritoccati perchè chi non ha potuto vedere le tavole esposte a Brera, possa farsi un'idea del metodo singolare di ritocco del Cavenaghi. Il suo metodo è scrupolosamente oggettivo, direi quasi religioso. Egli lascia sulla superficie assolutamente distrutta un campo vergine, che si guarda bene dal coprire di cervellotici tocchi policromi, per quanto ne possa avere vicine le tracce; lo ricopre poi di una tinta neutra su cui profila, a semplice tratto, i contorni delle forme scomparse. Questo naturalmente può farsi meglio sopra un dipinto di cui si posseggono le fotografie eseguite prima delle avarie subite. Ma il Cavenaghi ha anche il talento d'indovinare le forme obliterate, di operare la ricostruzione grafica di un quadro assai danneggiato e di cui non

ANTONELLO DA MESSINA: L'ANNUNCIAZIONE — SIRACUSA, PALAZZO BELLOMO.

esistono fotografie od incisioni. Più ancora, sui quadri vandalicamente ricoperti quasi per intero da ridipinture indotte e balorde ha la singolare visione di quel che può esservi nascosto sotto alla superficie menzognera. Così come fece pel quadro del Mantegna di Brera *La Vergine col Figlio in*

« Pure — racconta il Cavenaghi — quel ritratto mi guardava con due occhi così terribilmente penetranti che io ne ero turbato; ne parlai al Bertini e per suo consiglio portai il quadro in istudio. Alla pulitura il ritratto si spogliò dell'abito senatoriale posticcio e il meraviglioso « Ritratto di

« RITRATTO D'UN UMANISTA » DI ANTONELLO DA MESSINA, DEL MUSEO MUNICIPALE DI MILANO, ORA ESPOSTO A BRERA NELLA MOSTRA ANTONELLIANA.

Gloria, e ancor meglio col *Ritratto d'un umanista* di Antonello appartenente al Museo Municipale di Milano. Quella superba testa (che per me vale quanto il famoso ritratto dello stesso Antonello che è al Louvre) era tutta ricoperta da una dipintura idiota che dell'Umanista aveva voluto fare un senatore veneto ricoprendo il capo ed il busto con gli attributi senatoriali: cappa damascata, frangia di seta a tracolla; tutti questi attributi condotti con tale ignobile fattura che la tavola fu relegata nelle soffitte, tra gli scarti.

un umanista » di Antonello da Messina, che è ora il gioiello della nostra quadreria municipale, emerse in tutto il suo splendore ». Questo ritratto è ora esposto vicino al polittico restaurato, come lo sono il superbo ritratto di Casa Trivulzio e l'altro del Museo Civico di Pavia per il quale il Cavenaghi fece un'opera di vera resurrezione.

Insieme a queste opere è pure esposta nella sala di Brera *L'Annunciazione* dipinta da Antonello nel 1474 per la chiesa di Palazzolo Acreide e conservata ora nel Museo di Siracusa, la quale aveva il

colore talmente scrostato e subbollito che al Cavenaghi fu indispensabile farne il trasporto dalla tavola sulla tela, ponendo in vista tutto ciò che il dipinto aveva di originale e ridando alla luce alcune parti coperte da stucchi o ignobilmente restaurate.

Questo pensiero di cogliere un'occasione qualsiasi come quella della compiuta opera di restauro del polittico Antonelliano per riunire ed esporre in gruppo ciò che vi è di efficace di affine e di disponibile per dare al pubblico una chiara visione del valore dei singoli nostri grandi maestri dell'arte, è un'idea veramente geniale e felice, ed il signor Modigliani, direttore della Pinacoteca di Brera, sa cogliere opportunamente le occasioni per mettere in pratica queste sue vedute artistiche elevate e feconde.

EDUARDO XIMENES.

« RITRATTO D'UOMO » DI AMBROGIO DE PREDIS, ORA ACQUISTATO DALLA PINACOTECA DI BRERA.

IN BIBLIOTECA.

R. Soprintendenza ai Monumenti di Lombardia — *La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di S. Pietro in Gessate in Milano*: relazione — Milano, Tip. U. Allegretti, 1914.

È un elegante e ben illustrato opuscolo in cui si dà notizia dei restauri che a cura della Soprintendenza e per mano del pittore Oreste Silvetri hanno in questi ultimi tempi felicemente rimesso alla luce i begli affreschi del più schietto quattrocento lombardo che decorano una delle cappelle laterali della chiesa di S. Pietro in Gessate. La relazione, trattandosi specialmente di dar saggio dell'attività d'uno dei nostri più importanti ed attivi uffici d'arte, sarebbe stato desiderabile che nella forma e nella sostanza meglio soddisfacesse gli studiosi.

Enrico Gonella, colonnello — *Il Museo Nazionale d'Artiglieria di Torino.* Due volumi: Testo e Tavole — Roma, Tip. Voghera, 1914.

Ottima pubblicazione, divisa in due parti, *testo* e *tavole*, utilissima per lo studio delle Armi in Italia, sia dal lato tecnico-storico che artistico. Si osserva solo che sarebbe stato meglio fossero riunite le due parti in un unico volume; le incisioni intercalate nel testo illustrativo avrebbero permesso una visione più rapida e l'opera sarebbe risultata più organica e più suggestiva.

Schoen Arnold — *Francesco Barbieri (Sfrisato)* — Budapest, Uránia Könyvnyomda, 1914.

L'opera, di poco più di un centinaio di pagine in 16° piccolo, illustra la vita artistica dello *Sfrisato*, pittore del XVI secolo, colmando così una lacuna per gli studiosi dell'arte, non esistendo infatti, ad eccezione del volume del Zannandreis: *Vite dei pittori, ecc. veronesi*, alcun altro scritto sul pittore di Legnago. Peccato per la sua divulgazione, che l'opera sia scritta in lingua ungherese.

G. Abati — *Nausica*: dramma libero in tre episodi — Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1914.

Il grande sogno evocatore di Ettore Romagnoli ha trovato un seguace valente nel prof. Abati, il quale in *Nausica* ha appunto cercato di portare sulla scena una visione omerica. Il dramma, in versi eleganti, è suggestivo, composto ed armonico. L'edizione, nitida e graziosa, è adorna di illustrazioni riproducenti opere d'arte.

Gino Piva — *L'aureo tempo di Carpi* — Carpi, Tip. G. Rossi, 1914.

Prof. O. Penzig — *La Teosofia e la Società Teosofica* — Genova, Società Teosofica Italiana, 1914

F. Nietzsche — *L'amore e la donna*: aforismi — Genova, Libreria Editrice Moderna, 1914.

Guy de Maupassant — *Donne ed amori* — Genova, Libreria Editrice Moderna, 1914.

Stendhal — *L'amore* — Genova, Libreria Editrice Moderna, 1914.

G. Shakespeare — *La donna e l'amore* — Genova, Libreria Editrice Moderna, 1914.

J. J. Rousseau — *La donna* — Genova, Libreria Editrice Moderna, 1914.

Remy de Gourmont — *Morale dell'amore* — Genova, Libreria Editrice Moderna, 1914.

Guido Verga — *Donato Bramante* (nel IV centenario dalla morte) — Milano, Alfieri e Lacroix, 1914.

Augusto Vernarecci — *Fossombrone dai tempi antichissimi ai nostri*, con illustrazioni e appendice di documenti. Memorie pubblicate a cura del Municipio di Fossombrone: Vol. II — Fossombrone, Tip. di F. Monacelli, 1914.

Ingemmevi — *Appunti lirici* (Zingaresca, Allegorie sentimentali, Scene campestri, Note di viaggio) — Milano, Ditta editrice P. Carrara, 1914.

Prof. Vincenzo Cervi — *Sunto di un discorso sul Castello di Torrechiara* — Parma, G. Ferrari e figli.

P. Francesco Ferraironi — *Guida e Album di Triora*, con 36 fotoincisioni e uno schizzo planimetrico — Firenze, Scuola Tip. Calasanziana, 1914.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTICELLI G. BEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Vol. XL N. 240

EMPORIUM

RIVISTA · MENSILE · ILLUSTRATA D'ARTE · LETTERATURA · SCIENZE · VARIETÀ

DICEMBRE 1914

DIREZIONE · AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO · ITALIANO · D'ARTI · GRAFICHE
BERGAMO

ENRICO LIONNE: RITRATTO DI ARNALDO VASSALLO.

EMPORIUM

VOL. XL. DICEMBRE 1914 N. 240

ARTISTI CONTEMPORANEI: ENRICO LIONNE.

OBILE e pugnace tempra di artista, tenacemente fedele ai modernistici suoi ideali estetici e severamente sdegnoso di ogni concessione al gusto infrollito dei più, Enrico Lionne trovasi, già da qualche tempo, nella piena e gustosa maturità del suo ardito e bel talento di pittore.

Ciò non pertanto, se pure è riuscito, a poco per volta, a dissipare le diffidenze della critica arcigna dei grandi giornali, a disarmare le ostilità dei confratelli beffardi ed a scuotere l'indifferenza del pubblico superficiale, non può ancora dirsi che venga in Italia apprezzato quanto vale e così come merita.

Il divisionismo, che in seno al gruppo romano, a cui malgrado l'origine sua napoletana il Lionne si riattacca, si è svolto quasi in completa indipendenza da quanto si tentava o si era già tentato in Lombardia e in Piemonte da Segantini e Morbelli, da Previati e Pellizza, da Grubicy e Fornara, possiede in lui uno dei suoi campioni più ferventi e coscienziosi.

ENRICO LIONNE.

E non soltanto fervente e coscienzioso ma anche mirabilmente pertinace. Mentre altri pittori romani, sospinti verso il divisionismo più forse da smania di novità e desiderio di singolarizzarsi che da nativa raffinatezza di sensibilità ottica e da ferma convinzione teorica, se ne allontanarono ben presto, sia anche per riavvicinarglisi in seguito, appena parve stesse per ottenere la sua ora di successo, egli invece gli si è mantenuto sempre fedele, provando e riprovando di continuo. Se si sentiva felice ogni volta che, con l'accorto e paziente pennello, riusciva ad evocare sulla tela i bagliori delle luci diurne o notturne, naturali o fattizie ed i loro svariati giuochi sulle figure umane e sugli oggetti, non perdeva punto la fiducia se talora, venendo meno la precisione del tocco sotto l'audacia complessa del tentativo, il risultato pittorico non poteva giudicarsi che raggiunto soltanto a metà.

Senza mai scoraggiarsi e sforzandosi di perfezionare sempre più la sua tecnica squisitamente sottile ed elaborata, Enrico Lionne è riu-

scito assai di sovente, specie nell'ultimo decennio, a creare opere di sapiente equilibrio di composizione, d'impressionante efficacia luminosa e di non comune savorosità cromatica, tali da non sfigurare se poste in compagnia di opere elette e significative dei maggiori pittori italiani e stranieri dell'ora attuale, siccome lo dimostrano, nella Galleria d'arte moderna di Roma, le due tele *I grassi ed i magri* e *Fuori di Porta San Giovanni* e, nella Galleria d'arte moderna di Venezia, l'altra intitolata *Gli sperduti*.

ENRICO LIONNE — I GRASSI ED I MAGRI. (Galleria d'arte moderna di Roma).

* * *

Nato a Napoli il 15 luglio del 1865, Enrico della Leonessa, chè questo è il suo vero casato, dimostrò fino dall'infanzia grande trasporto e viva disposizione pel disegno.

Come accade per solito in casi simili, la sua vocazione non fu ben vista dalla famiglia, la quale, a bella prima, la osteggiò come più e come meglio seppe, finchè, persistendo il ragazzo nel suo proposito di volere essere pittore e di non volersi applicare ad alcun altro studio, essa cedette e l'affidò alle cure di Enrico Fiore, allievo assai apprezzato dal Morelli.

Costui, con molto buon senso e con lodevole perspicacia pedagogica, pure obbligando il suo discepolo, secondo la consuetudine accademica, a ritrarre sulla carta, con diligente disegno a carboncino, i calchi in gesso delle antiche statue greche e romane ed il modello nudo, gli concedeva di tratto in tratto la facoltà di dipingere coi colori ciò che meglio gli piacesse, proponendosi così non soltanto di sviluppare sempre più la sua sensibilità visiva e la sua attitudine raffigurativa, ma anche e sopra tutto di rendergli gradevole il più che fosse possibile il primo tirocinio dell'arte.

Giunto al ventesimo anno, il nostro vivace Napoletano, che già erasi fatto apprezzare nel mondo

artistico e giornalistico della sua città natale per una non comune facilità nello schizzare figure con garbata eleganza di segno sintetico, con efficace evidenza di rassomiglianza del vero e talvolta con divertente grazia umoristica, veniva chiamato alla capitale da Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, i quali gli affidarono l'incarico di curare tutto quanto concernesse la parte illustrata del *Giornale di Roma*, da loro fondato e diretto.

ENRICO LIONNE — GLI SPERDUTI. (Galleria d'arte moderna di Venezia).

Collaborò egli in seguito e proprio nel periodo più brillante del così detto « pupazzetto », al *Capitan Fracassa* e al *Don Chisciotte*, sulle pagine dei quali incominciò a firmare i proprii disegni col pseudonimo, derivato direttamente dal suo cognome, di *Lionne*, che egli non doveva mai più lasciare.

Passò in ultimo all'elegante *Tribuna* mensile, che, dopo breve esistenza, si trasformava nella democratica e volgaruccia *Tribuna della domenica*, che vendesi a dieci centesimi per numero.

Purtroppo in Italia al giornalismo illustrato, per colpa degli editori, dei direttori ed anche del pubblico di gusto così poco esteticamente esigente, non è stato mai concesso di assumere uno schietto carattere artistico. Il Lionne quindi non potette permettersi neppure il più lontano e timido tentativo di imitare un Vierge od uno Steinlen e il disegnare o l'acquarellare figure e scene d'attualità con burocratica periodicità non ebbe per lui, durante una abbastanza lunga serie di anni, che l'unico scopo pratico di rifornire il suo borsellino, mentre, per sfogare ed affermare le sempre più ferventi e insieme sempre più precise aspirazioni estetiche, egli si rivolgeva all'esercizio della pittura, a cui consacrava il più che poteva delle sue ore di libertà.

Al pubblico, come pittore, non si presentò che trentenne con un ritratto, grande al vero, del giornalista Arnaldo Vassallo nella mostra nazionale di belle arti di Roma del 1895. Molto rassomigliante, atteggiato con abbastanza felice spontaneità di posa, gradevole per colorazione e interessante per un

ENRICO LIONNE — FUORI DI PORTA S. GIOVANNI.

(Galleria d'arte moderna di Roma).

ENRICO LIONNE — IL RITORNO DAL « DIVINO AMORE ».

effetto bene studiato di luce, questo ritratto non passò inosservato, ma fu discusso, fu lodato, e, se male non ricordo, fu anche premiato, insieme con tre altri ritratti di Antonio Mancini, di Giuseppe Ferrari e di Edoardo Gioia. Un esordiente, per quanto non giovanissimo, non poteva che dichiararsi sodisfatto e lusingato di un tale successo. È vero sì che in questa prima opera sottoposta dal Lionne al giudizio del pubblico e della critica non vi era che un lieve accenno a quel divisionismo, che tante antipatie, tanti epigrammi e tante ostilità doveva suscitare contro parecchi dei suoi quadri susseguenti e neppure presentava l' audace virulenza cromatica del *Ritratto della signora Dall' Oppio*, da lui esposto, due anni dopo, alla seconda delle mostre d' arte internazionale della città di Venezia.

ENRICO LIONNE — FIGURA FEMMINILE.

* * *

Fino dalle sue prime prove pittoriche, Enrico Lionne aveva sentito impellente e tormentoso il

bisogno di trasferire sulla tela con la maggiore intensità possibile la giustezza dei rapporti cromatici, la forza dell'intonazione e sopra tutto le vibrazioni luminose così come i suoi occhi di raffinata sensibilità le percepivano nelle figure e nelle scene della vita reale, a cui, da convinto verista, egli chiedeva i soggetti dei suoi quadri. Adoperando, però, i sistemi generalmente in uso, non riusciva mai ad accontentarsi appieno, chè tutto quanto dipingeva gli appariva grigio smorto e tr[illegible] lontano, come evidenza di forme, come vivacità di colore e sopra tutto come brio luminoso, da quanto gli brillava dinanzi alla mente.

ENRICO LIONNE — FIGURA FEMMINILE.

Fu dunque con immensa gioia e come una rara fortuna che accolse le rivelazioni ottiche in ordine alla pittura, che, in una delle frequenti ed appassionate sue letture di libri scientifici, egli trovò nel famoso volume del fisico americano N. O. Rood « *Teorica dei colori e sue applicazioni all'arte ed all'industria* ».

La teoria era trovata, ma l'applicazione non se

ENRICO LIONNE — RITRATTO DI SIGNORINA (LITOGRAFIA).

ENRICO LIONNE — RITRATTO DI SIGNORINA (LITOGRAFIA).

ne presentava agevole, specie per colui che, come appunto era il caso suo, voleva ad ogni costo che la tecnica dei suoi quadri, per riuscire e per rimanere spiccatamente individuale, non dovesse nulla, pure derivando da un medesimo principio scientifico, a quanto era stato cercato ed ottenuto dagli altri artisti, che, in Italia ed all'estero, lo avevano preceduto sulla medesima via. Essa doveva assumere carattere e prendere metodo soltanto dagli ardenti ed incessanti tentativi dei suoi pennelli. Fu in tale modo che dalla timidezza tentennante delle parziali prime prove luministe di alcuni ritratti egli si spinse alla violenza di un ampio quadro simbolico *La linfa*, con due giovanili figure ignude, grandi al vero, in una verde campagna invasa dal sole, accanto ad un gracile e leggiadro mandorlo fiorito, per raggiungere infine l'equilibrio la forza e la piacevolezza della maggior parte delle sue opere dell'ultimo decennio.

ENRICO LIONNE — MUCCHE AL PASCOLO.

Fra queste, le quali, assai prima che presso gli Italiani, hanno trovato estimatori ed acquirenti presso gli stranieri, tanto che varie hanno emigrato in Polonia, in Ungheria e nell'America del Nord, le meglio riuscite sono, a parer mio, le scene suggeritegli dalla vita popolaresca romana dei giorni di festa, le quali sono anche le più interessanti e le più caratteristiche. E ciò perchè in esse, accanto alla sottile perizia tecnica del luminista, si trova l'acume del perspicace osservatore della realtà e l'abilità dell'esperto « metteur en scène » di quadri ispirati dal vero.

Come non ammirare, in fatti, in *Grassi e magri* e in *Fuori di Porta San Giovanni*, oltre la notazione così efficace del violento contrasto di luci e di ombre di un pomeriggio d'estate nei dintorni di Roma, tanto la composizione veristicamente movimentata del complesso della scena quanto lo studio perspicace delle singole figure di uomini,

di donne e di bambini, tutte così tipiche, pure presentandosi così varie, le quali, nella posa della persona e nell'espressione del volto, rivelano non solo la loro indole ma anche il sentimento e l'appetito, che li dominano in quel posto di baldoria ed in quell'ora di allegra sensualità?

Invece *Sera d'estate*, *Al caffè-concerto* e qualche altra tela di soggetto mondano del Lionne, c'interessano quasi esclusivamente per la bravura tecnica nel fissare il barbaglio delle luci serotine, ed è essa che fa perdonare ciò che di alquanto superficiale si rivela nell'osservazione psicologica delle figure messe in iscena e quel certo impaccio che appare qua e là nella disposizione dei particolari secondarii.

ENRICO LIONNE — AL CAFFÈ-CONCERTO.

E finalmente, se nei quadri di fiori e nelle figure di popolane di Roma del simpatico e versatile pittore napoletano è il colorista che ci seduce con la sua sapienza nell'intensificare la gioconda vivacità degli accordi cromatici mercè la grazia decorativa degli arabeschi, è sopra tutto la snella eleganza del segno che ci conquista nei ritratti muliebri da lui eseguiti di recente sia con la punta dell'acquafortista sia con la matita grassa del litografo.

VITTORIO PICA.

IL BELGIO E LA GUERRA.

(ATTRAVERSO LE FIGURAZIONI DELLA STAMPA INTERNAZIONALE).

. . . nous voulons, avec rudesse,
Que la Flandre magnifique prenne sa part
De tout ce qui s'acquiert par l'effort et par l'art,
Dans l'univers gonflé de gloire et de richesse.

E. Verhaeren.

Dal pauroso oceano di sangue e di brutture della conflagrazione europea, l'onore del Belgio esce puro come il diamante grezzo esce limpido e scintillante dalle mani dell'artefice dopo il lavoro di pulitura. Nel momento in cui scriviamo il Belgio agonizza. L'invasione tedesca ha divorato gli ultimi lembi ancora liberi della piccola, eroica e generosa nazione che la fatalità ha messo all'avanguardia di questa immensa lotta di popoli. La bandiera belga è quasi scomparsa dal Belgio. Il Re, il Governo, l'esercito ed una parte della popolazione belga, non sono più che dei profughi in terra straniera. Abbandonato a sè stesso il Belgio, aggredito, si è difeso strenuamente contro il gigante nemico ; ha lottato con un accanimento superbo in nome dei suoi più santi diritti, e quasi senza esercito, armato solo di un indomito sentimento della libertà, si è battuto fino alla morte.

Ha dato la sua vita per un principio. Ha messo la sua indipendenza al disopra della sua esistenza. Fino all'ultimo ha risposto con un rifiuto sdegnoso

LOUVAIN — ROVINE DELLA BASILICA DI S. PIETRO E DI ANTICHE CASE FIAMMINGHE.

LA BIBLIOTECA DI LOUVAIN — COM'ERA E COME SI PRESENTA ATTUALMENTE.

ad ogni invito alla resa. Non ha contato i nemici, non ha calcolato le probabilità, ha visto soltanto la giustizia della sua causa. Ed ha avuto ragione.

A mano a mano che sotto al galoppo degli ulani dei territori si staccavano dalla nazione e che, sempre più avanti, a sangue e a fuoco, da città a città, avanzava inesorabile e crudele la marea teutonica, a mano a mano che il Belgio impiccioliva, noi lo vedevamo più grande. Avanti al mondo ammirato

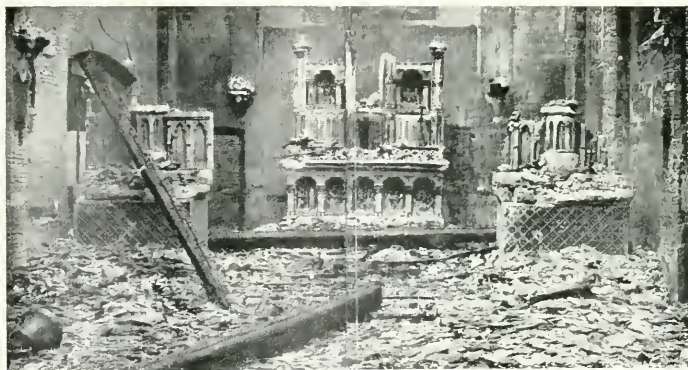
LOUVAIN — INTERNO DELLA BASILICA DI S. PIETRO.

sorgeva un Belgio nuovo. Dove noi non avevamo visto che un minuscolo paese industrioso, pacifico, inerme e calcolatore, patria di finanzieri e di mercanti, trascurabile entità nei conflitti delle nazioni, abbiamo sentito improvvisamente palpitare lo spirito di una grande razza; abbiamo avuto la rivelazione inaspettata di un popolo che, pur perdendo la sua terra, assumeva col suo eroico atteggiamento delle proporzioni dominanti. Non misuravamo i chilometri quadrati della sua indipendenza, non enumeravamo le città occupate dal nemico; ai nostri occhi il Belgio ingigantiva sulle rovine stesse del Belgio. La grandezza di un popolo è nella sua anima.

Certo, il Belgio ha scontato a prezzo di sangue la sventura di essere situato « entre la France ardente et la grave Allemagne »[1]. Simile ad un immenso crocevia dell'Europa, di cui il centro — Bruxelles — dista qualche ora appena dal cuore della Francia, dell'Inghilterra, della Germania e dell'Olanda, esso può essere paragonato ad un prisma di cristallo, nel quale si vedono in scorcio le caratteristiche riassuntive delle grandi nazioni che lo circondano, e nel quale i più violenti contrasti si trovano a contatto senza attenuazioni di mezze tinte e di chiaroscuri. Il Belgio di ieri era un paese di possente e magnifica vitalità: quello che rinascerà domani dalle rovine dell'invasione sarà certo poco dissimile. Prima che le granate tedesche distruggessero in molti punti i monumenti che formavano il cosidetto color locale, il Belgio pareva il paese degli anacronismi. Vicino ai grandi centri industriali — Liegi, Bruxelles — ed al formidabile emporio marittimo di Anversa, sorgevano delle strane città monastiche, isolate nella cerchia delle loro pesanti muraglie medievali, e dove i cigni scivolavano indisturbati sull'acqua verdastra dei vecchi canali fiamminghi — Ypres, Bruges, Malines — città di sogno, città addormentate in un sonno che pareva sacro ed ora forse ridotte in mucchi di macerie. Contrasti su contrasti. Dei chiostri alzavano le loro mura inviolate nel centro di bacini carboniferi, vicino a pericolosi focolari d'anarchismo, e la cosa non pareva strana a nessuno. Il paese stesso prima della guerra era diviso tra l'in-

(1) EMILE VERHAEREN. *Charles le Téméraire.*

fluenza germanica, che penetrava dalla destra con la fede protestante, e quella latina che penetrava dalla sinistra col vittorioso e magnifico cattolicismo romano. Lo stesso popolo belga è nato dall'incrocio di due razze un tempo fieramente nemiche, la fiamminga e la wallona; ma nel passato, la pressione di queste due forze nemiche fu così inesorabile e continua che dette origine ad una razza nuova. Gli elementi in altri tempi avversi si mescolarono al punto che non si saprebbe ora riconoscerli nel prodotto della loro evoluzione. I walloni parlano in francese ed i francesi sentono in fiammingo. Malgrado il suo patronimico, Pol de Mont è un poeta fiammingo. Verhaeren, Maeterlink, Van Lenberghe, Eekhoud, di cui nessun francese è capace di pronunziare il nome correttamente, sono dei poeti francesi. Questa razza nuova — la razza belga — possiede una vitalità magnifica, arricchita dal contatto della civiltà francese e della cultura germanica. Il sano lavoro dei campi ha irrobustito i corpi: la vicinanza del mare ha abituato gli occhi alla serenità degli ampi orizzonti. In nessun altro paese del mondo si vive con tanta avidità e con tanto ardore: in nessun altro paese la vita è così esuberante, così chiassosa, così orgiastica. La statistica ci dice che, per il consumo dell'alcool, il Belgio viene in testa a tutte le nazioni d'Europa. Su due case una è uno spaccio di bibite e l'altra una birreria. I birrai sono i più ricchi industriali del paese. Anche oggidì il Belgio conserva la stessa strabocchevole vitalità che ebbe sempre in passato. La stessa magnifica resistenza odierna contro il sopruso tedesco ne è una prova.

Soit instinct, soit hasard,
Toujours,
Au long des âges et des jours,
Ceux de la Flandre ample, rouge, féconde
Ont défendu à coups de dents,
Leur part
Dans la chair du monde;

TERMONDE — L'INTERNO DELLA CHIESA COM'È ATTUALMENTE.

Ils possédaient comme un bon sens ardent;
Ils savaient prendre et longuement attendre;
Quand ils tenaient, ils ne lâchaient
Jamais.
La guerre! ils l'acceptaient, la guerre et ses mêlées.
Sous les lions des étendards, ils s'ébranlaient
Malhabiles, balourds, compacts, épais.
Mais leurs terribles mains semblaient ensorcelées
Le jour qu'il leur fallut, parmi les chevaliers
Casqués d'acier léger et de française audace,
Saisir aux crins la victoire fallace
Et la dompter et la lier
A leur fortune et la dresser debout,
Comme la Flandre elle-même,
La haut, dans la nuée, aux sommets fous
Et batailleurs des beffrois blêmes! (1)

Sempre il Belgio ha combattuto per la sua libertà e per poter godere dell'esistenza fino alla sazietà. Il

(1) E. Verhaeren, *Les Communiers*.

suo maggiore titolo di gloria, fino a ieri, la grande guerra contro gli Spagnuoli, fu meno una lotta per la libertà dei cuori e degli spiriti che per quella dei sensi. Questo formidabile sforzo, questa disperata rivolta fu diretta non tanto contro la morale cattolica, quanto contro la freddezza taciturna di Filippo II e contro la perfidia dell'Inquisizione che paralizzava ogni

TRA LE ROVINE DI OPERE D'ARTE: BELGI UCCISI IN UNA CHIESA PRESSO DIXMUDE.

desiderio di godimento. Che cosa reclamavano allora i fiamminghi? Nulla, se non la gioia di vivere alla luce del sole, la libertà dionisiaca, l'avidità imperiosa dei sensi! Ed il tempo ha dato loro ragione. Nelle città e nelle campagne sfolgora ancora al giorno d'oggi la salute, la robustezza e la fecondità. I contadini sul lavoro sono solidi e diritti. Gli operai sono adusti e muscolosi come li vediamo nei bronzi di Costantino Meunier. Gli stessi mendicanti non sono così mal ridotti come quelli che si incontrano in altri paesi. I vegliardi sembrano sentire meno che altrove il peso degli anni: è a cinquant'anni che Costantino Meunier cominciò a produrre, ed è verso la sessantina che artisti della forza di Verhaeren e di Lemonnier sono pervenuti al massimo della loro potenza creatrice. A dipingere la formidabile vitalità di questa razza, meglio di qualsiasi definizione valgono questi versi di Verhaeren, i quali, nello stesso tempo, glorificano tutta la razza indo-europea:

Je suis le fils de cette race
Dont les cerveaux plus que les dents
Sont solides et sont ardents
Et sont voraces.

Je suis le fils de cette race
Tenace
Qui veut, après avoir voulu
Encore, encore et encore plus! (1)

Cent'anni fa Napoleone, superbo genio divinatore, aveva definito il Belgio come il campo di battaglia dell'Europa; ma da un secolo, da quando l'aquila di Marengo era stramazzata con l'ali rotte a Waterloo, la definizione di quel genio della guerra era stata dimenticata. Nel corso degli anni il campo di battaglia era diventato un campo di lavoro, fumante di camini, sonante di opere; una fantastica officina, che bastava largamente a sè stessa ed era necessaria all'Europa ed utile al mondo. Ed all'improvviso su questo meraviglioso paese che aveva saputo trasformarsi in un enorme laboratorio industriale senza distruggere i tesori artistici del passato, all'improvviso violenta, rapida, bestiale è passata la guerra...

Non discutiamo qui le ragioni e le necessità della guerra. Può darsi che dal punto di vista militare la violazione della neutralità del Belgio trovi qualche giustificazione. La guerra ha la sua logica tempestosa e spietata. Le leggi che la governano non possono, purtroppo, essere nè prevedute nè fissate. La legge è la concordia, la guerra è la discordia. La guerra si prefigge di vincere a qualunque costo. Ma la vittoria è questa volta meno bella della sconfitta.

Nessuno ha pensato mai che il Belgio potesse vincere la potente Germania. Ma nessuno pensa oggi che il Belgio sia vinto. Il Belgio non ha preso le armi per tentare un'alternativa di guerra. È sceso in campo per affermare la sua coscienza. Si è scelto liberamente il martirio, è andato animosamente verso di esso. La guerra fra il Belgio e la Germania non fu la guerra di un popolo contro un altro popolo. Fu la guerra di un eser-

(1) E. VERHAEREN, *Les forces tumultueuses* (*Ma race*).

cito contro un popolo, fu la difesa di un principio ideale contro un rude strumento bellico che passò stritolando, fu la resistenza ferma serena ostinata concorde divinamente inutile contro l'inevitabile. I di patria che sia libero, non c'è più una bandiera belga che sventoli sugli scheletri delle case bruciate.

L'invasione ha raggiunto le città belghe nel pieno fervore della loro attività abituale. Non hanno avuto

DIXMUDE — LA CHIESA DI S. GIOVANNI DOPO IL BOMBARDAMENTO.

cannoni tedeschi hanno diroccato le fortezze, crivellate le mura, sfasciate le case, ammucchiati i cadaveri sui cadaveri. Tutto fu strappato al piccolo regno: l'onore solo è rimasto intatto. Di città in città passò la forza irrefrenabile. La bella terra operosa è ora coperta di rovine e di sangue. I suoi giovani sono morti, le sue armi sono spezzate, le sue città invase, le sue opere d'arte guastate, sconciate, frantumate, distrutte. Non c'è più un angolo il tempo di adattarsi. Erano come degli orologi che si siano fermati, uno ad uno, soltanto alla percossa. La paralisi, il panico, la fuga sono stati determinati solo dalla vista delle avanguardie tedesche. L'avanzarsi degli ulani estingueva gradatamente ogni movimento nelle vie, ogni operosità nei paesi. Le stazioni, piene di traffici normali, morivano all'avvicinarsi del nemico. Viene fatto di pensare a delle fiamme che un soffio gelato

abbia spente una alla volta. Alle spalle delle prime pattuglie nemiche una immobilità spaventosa si faceva. Il Belgio calpestato dall'invasione impetrava.

A poco a poco le « villes de Flandre et de Brabant, villes profondes de courage secret et de vouloir vermeil », sono state sommerse dall'invasione. Una alla volta Bruxelles, Gand, Bruges ed Anversa hanno dovuto aprire le porte all'orda conquistatrice.

Depuis bientôt vingt ans, comme un cri de conquête,
Monte vers lui le choeur véhément des poètes ;
Un sculpteur rude et douloureux a confronté
Son oeuvre humaine et neuve avec l'éternité;
L'art chante, et voit grandir sa force et sa victoire,
Tandis qu'aux flancs des collines, dès le matin,
Dans l'ombre ou le soleil d'un sinueux jardin,
S'éclairent les vitraux des blancs laboratoires.... (1)

Ma almeno — fortunate nel loro dolore — le « quatre cités de la Flandre vivante » non hanno

VISÉ (PRESSO LIEGI) — PONTI DI FERRO DISTRUTTI PER IMPEDIRE AL NEMICO IL PASSAGGIO DELLA MOSA.

Gand formidable, avec ses bras, ses mains, ses doigts,
Avec son corps ployé sur les métiers logiques
Dresse, sous le ciel noir et roux, l'effort tragique
De son peuple fiévreux, redoutable et narquois....

. . . Anvers, c'est l'Océan dompté et prisonnier
En des bassins de fer, de grès ou de basalte :
C'est tous les pavillons du monde dont s'exaltent
Les lions d'or, au bout des focs et des huniers ;
Anvers, c'est le grand cri de la Flandre à l'espace,
C'est l'effort qui s'enrage et, chaque an, se surpasse,
C'est le butin de la montagne et des forêts
Et des mines et des fleuves pris en des rêts
C'est la grand'ville où l'âpre Escaut répand son âme
Et dont rêvent les blonds marins, sous l'Equateur,

Quand ils sifflent, là-bas, le petit air vainqueur
Que chante au pays vert, la tour de Notre-Dame.. ..

. . . Les bras des longs canaux que le couchant fait d'or
Serrent près du beffroi, comme autour d'un refuge,
Toute la gloire ancienne et dolente de Bruges.
La ville est fière, et douce, et grande par la mort.....

. . . Comme un insecte d'or dans le soir rose et clair,
Le feu vibrant encore aux arcs de ses deux ailes
L'ange, patron hautain, illumine Bruxelles,
De son glaive barrant le ciel comme un éclair.

dovuto subire che in piccola parte la furia iconoclasta dell'invasore. Le opere d'arte furono messe in salvo a tempo e gli edifici storici furono rispettati. Che dire invece di Louvain, Malines, Termond ed Alost, città del martirio?

Louvain, purissimo fiore dell'arte gotica, metropoli intellettuale del Belgio e, per lunghi secoli, uno dei maggiori centri di cultura del mondo, non è più che un monte di cenere e di rovine. La magnifica basilica di S. Pietro, che data dal 1423 ed è un'opera d'arte celebre, il palazzo di Città, che è uno dei più bei palazzi di architettura ogivale, sono stati incendiati, e certo ben poco si sarà salvato dalle fiamme. La meravigliosa biblioteca dell'Università, che possedeva collezioni rarissime di manoscritti, specialmente fiamminghi, non è più. La stessa Università, ed altri edifici importantissimi come la quasi millenaria chiesa di S. Rambat, hanno sofferto moltissimo. Il bombardamento ha cominciato a sventrare i quartieri più nobili: il fuoco

(1) E. VERHAEREN.

VISÉ — LA VIA PRINCIPALE COME SI PRESENTA ORA.

ha completato la distruzione. Louvain era una delle città che manteneva con maggior gelosia il suo carattere antico. Aveva delle vie secolari, pittoresche, anguste, tortuose, sulle quali delle vecchie case sporgevano i loro avancorpi a strapiombo, appoggiati a mensole ed a pilastri di legno, case dal gran tetto scosceso e la facciata triangolare piena di finestruole e sulla quale l'ossatura di travi spiccava in nero come il disegno di una grande gabbia. Erano le case delle antiche incisioni, ineguali, piene di personalità e di espressione, alla cui quiete avevano presieduto le ronde degli arcieri irte di alabarde. Tante guerre erano passate, e le avevano rispettate. Ma le guerre erano allora un'occupazione di gentiluomini.

E di Malines, vittima di tre bombardamenti, cosa sarà rimasto in piedi? Sappiamo che la Cattedrale fu distrutta: povera bella cosa! fiore del pensiero e della fede, frutto di cinque secoli di pensiero, di zelo e d'amore, centro delle correnti

VISÉ — UN'ALTRA VIA DEVASTATA.

LIEGI — UNA CHIESA BOMBARDATA PRESSO IL FORTE LOUCIN.

cattoliche del nord contro la barbarie invadente! La razza di Lutero, la stirpe degli iconoclasti ha avuto la sua vendetta e la sua rivincita! Poche chiese così belle erano al mondo. Sorgeva dal suolo come un grazioso fiore, ed era sormontata dalla torre di San Rambat pesante e solenne come un arco romano. Tutto era in essa proporzionato ed adatto. Nessuna membratura della sua facciata che non rispondesse ad un preciso pensiero, e tuttavia non fosse spontanea e ingenua come l'effusione di una fantasia delicata. È il gotico nella sua splendida giovinezza che ha sedotto gli spiriti meglio innamorati del classicismo per la rettitudine e la sincerità che ispirava i *maîtres de l'oeuvre*. Ahimè! se i vecchi *maîtres* sapessero che il loro capolavoro, del quale si tramandarono la fattura per duecento anni, tante volte distrutto e tante volte ricostrutto, è stato freddamente preso di mira da una potente artiglieria come una fortezza da abbattere, essi, che l'avevano costrutta così delicata che sembrava che il vento dovesse piegarla! Opera continua di cento maestri ignoti, tramandata da una mano all'altra come un sacro legato, desiderio e fede di generazioni, questo era la Cattedrale di Malines! Poveri ed ignoti artefici cristiani appena ricordati in un manoscritto anonimo, fedeli ed oscuri esecutori di una nobile opera di razza, poche cannonate tirate da un artigliere incosciente, che forse non vedeva neanche il tempio sul quale gli era ordinato di far fuoco, hanno distrutto forse interamente il loro secolare lavoro!

E Termonde? E Alost? Cittadine piene di grazia,

LIEGI — GLI EDIFICI SULLA PIAZZA DELL'UNIVERSITÀ.

DINANT — PRIMA DELLA GUERRA.

dalle case ornate di trafori arditi e gentili, ricche di arte gotica e di mirabili merletti marmorei, città delicate e severe nella loro squisita armonia di linee, ora forse ridotte in cumuli di macerie fumanti. Si sarà salvato il campanile di Santa Gudula, di Alost, dove cinque secoli fa nacque il primo *carillon* fiammingo, la prima di quelle orchestre di campane che sono così indispensabili al popolo delle Fiandre? « Les cloches, c'est l'âme des « Flandres; les carillons, c'est la musique des Flan- « dres. Les hommes de nos plaines ont des chan- « sons de bronze pour toutes les heures de leur « vie ; ils s'égaient, ils s'émeuvent, ils s'attristent « avec les carillons ; ce sont les cloches qui son-

DINANT — DOPO IL BOMBARDAMENTO.

« nent leurs chants de guerre ; ce sont les cloches « qui font rêver leurs poètes ; et, dans la campagne, « ils ont dansé à la musique des cloches. A d'au- « tres races, il faut la pétarade et la lumière des « feux d'artifice : ce sont les races qui vivent par « les yeux; à la nôtre, il faut les cloches : c'est « une race qui vit par l'âme. Nos flamands sont « faits d'un bronze qui ne résonne que lorsque

YPRES — I MERCATI (SEC. XIII) : GLI EDIFICI PIÙ GRANDIOSI DEL MONDO.

« tout l'air est mis en vibration par les bourdons « battus à coups lents et les clochettes qui chan- « tent, rapides et légères. Pour la joie des yeux, « ne leur suffit-il pas de contempler du haut du « beffroi, sous le ciel gris, la richesse des rouges « des toits et les fines couleurs de l'eau qui fluit « vers le mer, vers d'autres villes de la plaine ? A « un peuple qui aime les cloches, la musique des « cloches tient lieu de toutes les fêtes des yeux » [1].

Ma oltre a Louvain distrutta, oltre a Malines incendiata, chi può dire la sorte toccata a cento altre città e borgate, nelle quali erano disseminate a centinaia le opere degli architetti e degli artefici fiamminghi? Le notizie che giungono dal Belgio non valgono a diradare il mistero che pesa sulle città sommerse dall'invasione. Si è combattuto presso Courtrai, Audenarde, Saint-Tronde, Thielt, Roulers, Saint-Nicolas, Tournai, si combatte ancora presso Ypres e Dixmude: chi può dire quanti preziosi monumenti si sono trasformati in roghi ardenti, quanti tesori d'arte, quadri, arazzi, oggetti preziosi, il lavoro di secoli, il ricordo di secoli, quanta bellezza, quanta ricchezza è svanita in uno spaventoso splendore di meteora? E si tratta di un tesoro artistico, di un patrimonio spirituale che nessuno potrà sostituire, mai! Le parole di Auguste Rodin acquistano ora un significato tragico: « La scienza non basta a creare la bellezza: occorre la coscienza. Pensate che generazioni e generazioni d'artisti, secoli d'amore e di pensiero si concludono talvolta in un

(1) Jef Denyn.

solo unico eterno monumento; pensate che quelle pietre significano tutta l'anima della nostra nazione, che voi niente saprete di quest'anima se distruggerete queste pietre, ch'essa sarà morta, uccisa da voi, e che nello stesso punto voi avrete dilapidato la vera ricchezza della patria, poichè in verità queste sono le nostre vere pietre preziose .

Votre vie est utile à la splendeur du monde,
Et ce que nous ferons et puis ferons encore
D'ardu, de clair, de grand et d'unique sur terre,
Soit par l'effort multiple ou l'élan solitaire,
Grâce à notre âme écouteuse, sera d'accord
Toujours, avec la voix sourde de nos grands morts (1).

In questo momento il Belgio è la poesia di questo orrendo conflitto di popoli. Il saluto di tutto il mondo va al paese sacrificato. Tutto il mondo porta il lutto della sua tragedia. La solidarietà che ci stringe è ancora più forte della solidarietà di razza. Troppe cose distrugge questa guerra, che sono care e necessarie ai popoli. Troppe conquiste meravigliose della civiltà vanno sommerse in quest'uragano. Il Belgio ha salvato qualche cosa per tutti. Così piccolo, solo ha difeso il comune patrimonio: la libertà e l'innocenza. È stato l'apostolo, il rappresentante, il confessore di tutte le vittime assalite da un destino ineluttabile. Ha opposto alle ragioni della forza le ragioni del diritto. Battaglia terribilmente disuguale. Ma battaglia che non si perde mai, nemmeno quando si è vinti. Ha affermato e stabilito più diritto umano in questi mesi di funebre gloria il Belgio insanguinato, che non ne abbiano elaborato nei secoli i dotti, i pensatori e i donatori di leggi. Mandiamo un saluto al popolo belga, ai suoi combattenti, ai suoi morti, alle sue sventure, alle sue ruine: a tutto quel che è caduto e si è spento e non è più, alla sua ricchezza, alle sue città, ai suoi borghi, alle sue improvvisate trincee, alle sue vecchie difese, a tutto quel che era abitudine e costume, educazione e tradizione degli uomini e dei cittadini, dei figli e dei padri, delle donne e dei vecchi, di questi milioni d'uomini, che ieri avevano pure un confine e un orizzonte, una terra e un cielo, la loro lingua e i loro dialetti, il loro pane e il compito prefisso della quotidiana fatica.

Ainsi, bien que la mort frolât d'une aile sombre
Les ors que les beffrois dardaient, même en son ombre,
Quelques brusques sursauts, quelques grondements sourds,
Se propageant au loin jusqu'aux plaines perdues
Chargeaient les quatre vents de dire à l'étendue
Que la Flandre, dans son tombeau, vivait toujours (1).

Il destino del Belgio è commesso alla gratitudine dell'intera Europa. Da qualunque parte pieghi la vittoria finale, il vincitore ha da compiere verso il Belgio un rito espiatorio. Questa terra ieri fiorente, oggi desolata, è sacra, deve essere sacra per tutti, anche per coloro che asseriscono di essere stati costretti a portare le armi contro di essa. La prima parola dei popoli, quando si saranno finalmente pacificati, deve esprimere l'amorosa, la commossa volontà che il Belgio risorga. Nel diritto del Belgio si riassume oggi il diritto di tutti i popoli liberi.

GIOVANNI CAMUSSO.

(1) CROMMENLINCK.

(1) F. VERHAEREN.

WATERLOO. (Da un'inc. di Canella).

SUL BOSFORO.

GENTI E PAESI: IN TURCHIA.

A determinazione audace del piccolo Napoleone giovane turco di far tuffare il suo paese nel gorgo della guerra delle Nazioni è valsa intanto a far balzar fuori tale una congerie di goffe contradizioni, di inverisimiglianze sbalorditive, che se non si fosse oramai abituati a vederne di enormi si resterebbe trasecolati: l'Austria che prende a braccetto la Turchia, che ne canta le lodi, che esalta il profondo intendimento politico dei suoi uomini di stato, che magnifica l'eroismo dell'esercito turco!... Senza aver bisogno di andar a ripassare le cronache viennesi riferentisi a Sobieski, basta ricordare momenti a noi vicinissimi, alle famose giornate del novembre del '908 per esempio, alle giornate di Costantinopoli, dove i cancelli verdi dell'ambasciata di Russia facevano da sfondo a tutte le dimostrazioni contro l'annessione della Bosnia-Erzegovina; dimostrazioni che avevano acquistato una celebrità grafica, come l'avevano acquistata i due magazzini austriaci di Stein e di Tiring su cui si puntavano tutti gli obbiettivi per ritrarre i gruppi ostili che vigilavano al boicottaggio rigoroso, implacabile e che facevano il giro minaccioso anche nei negozi turchi sospettati di vendere merce austriaca. Cosa che ad onta delle dichiarazioni stampate, affisse alle vetrine, era possibilissima, pel fatto che quasi tutta la merce d'uso comune esistente nei magazzini e nei bazar di Stambul, dai fez ai narghilè, era tutto prodotto austro-ungarico! La stessa agitazione, ma un po' più sorda, esisteva per le capitolazioni, per gli uffici postali e per tante altre cose. Tutti i giorni all'alba doveva esservi un massacro di giaurri! Era già stato portato a termine da Mehemet Vedad Bey il gran palazzo delle Poste ottomane la cui costruzione mirava segretamente a farla finita colle poste austriache, francesi ed italiane.

Anche allora la giovane Turchia prendeva a braccetto gl'Italiani, noi eravamo i loro ispiratori politici! Quando s'aprì il Parlamento turco, al comparire del nostro ambasciatore marchese Imperiali il popolo di Costantinopoli gridava freneticamente viva l'Italia! I giornali innalzavano inni al

nostro paese; paragonavano il loro moto costituzionale al nostro Quarantotto; veniva esaltata la battaglia della Cernaja e il valore del nostro esercito! Veniva evocata colla figura di Abdul Megid quella di Camillo Cavour, e il *Kalem* riproduceva antiche litografie raffiguranti il Congresso di Parigi in cui il rappresentante del più piccolo stato, ammirato com'era, pareva il più grande dei plenipotenziari di tutta Europa, i turchi compresi. Era la lingua italiana che rifioriva sulle rive del Bosforo e se prima un quarto della popolazione l'usava per gli affari di commercio; ora la parlavano quasi tutti con affettazione, non solo, ma con compiacimento. Guai a parlare tedesco! Soggetto italiano? Benvenuto, passi!... E ciò dapertutto.

E fu così che il giorno, in cui il primo sovrano eletto dall'Assemblea Nazionale, Maometto V, si mostrò al suo popolo recandosi alla cerimonia del Salamlick, senza la quintupla barriera di baionette che otto giorni prima proteggeva il fratello predecessore, potei assistere alla funzione; penetrai solo nel più misterioso dei palazzi del mondo: nel vecchio Serraglio, che fece tanto galoppare l'immaginazione di Lamartine e di Pierre Loti.

Quello che i turchi chiamavano Top-Capou e che sguardo europeo non avrebbe osato di profanare, offriva ai miei occhi avidi i suoi misteri senza che alcuna maledizione mi colpisse, senza che la lama della scimitarra di qualche Giannizzero venisse a troncare d'un colpo la mia testa; senza che alcuna visione straordinaria venisse a sbalordirmi! L'ampia e nuda corte, circondata di mura e di torri merlate, sembrava che avesse inghiottito tutte le mirifiche cose che i narratori vi seppero vedere; non restava che il ricordo del vecchio platano dei Giannizzeri che ergeva solitario due dei suoi antichi e poderosi tronchi, e i due vecchi cippi delle decapitazioni.

Però mi aveva colpito la porta principale del Serraglio, per la quale ero penetrato nella corte.

DIMOSTRAZIONE IN FAVORE DELLA GUERRA DAVANTI AL NUOVO PALAZZO DELLE POSTE OTTOMANE.

Essa aveva vinto quella specie di trascuranza per le cose secondarie che s'impossessa di chi ha uno scopo diretto, immutabile. Ma nelle cose d'arte il carattere ha la potenza di costringere anche i nella muraglia, era posta la grande lapide in marmo nero su cui è incisa in lettere d'oro la famosa iscrizione di Maometto II: « Che Allah conservi in eterno la gloria del suo possessore. Che Allah con-

محترم اهاليمزه

اوستريا ايله اخذ و اعطا ايتمامك اوزره عهد و ميثاق

ايتمش اولان تاجرلرى اهاليمزه طانتمق اوزره

بويقوتاژ سنديقه سى

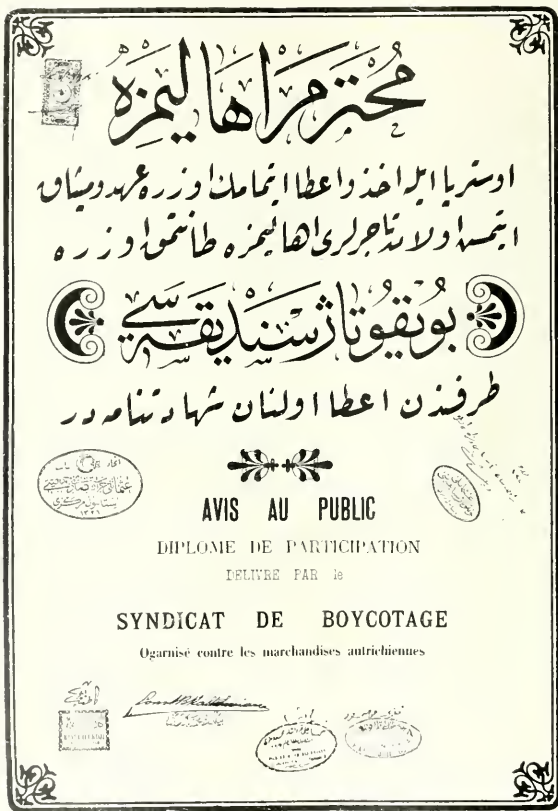
طرفندن اعطا اولنان شهادتنامه در

AVIS AU PUBLIC

DIPLOME DE PARTICIPATION

DELIVRE PAR le

SYNDICAT DE BOYCOTAGE

Ogarnisé contre les marchandises autrichiennes

CERTIFICATO DI PARTECIPAZIONE AL BOICOTTAGGIO DELLE MERCI AUSTRIACHE AFFISSO NEI NEGOZI DI COSTANTINOPOLI.

frettolosi: ero davanti a un esemplare dell'architettura musulmana, prettamente turca che, insieme all'aspetto imponente, possedeva l'espressione arcigna dell'ambiente e delle torbide vicende che ricordava.

Sull'alto arco d'accesso, in marmo bianco e nero decorato da due colonne di verde antico incassate

solidi e fortifichi le sue fondamenta ». Sulle grandi nicchie laterali, che sembra abbiano accolto delle statue, sono ancora infissi i due ganci di ferro su cui venivano attaccati i teschi dei decapitati eminenti: era là davanti che venivano gettate le teste dei ribelli e dei nemici vinti in battaglia mescolandole con le armi e le bandiere ad essi conqui-

ABDUL MEGID. (Riproduzione di una litografia del tempo).

state. Era quella la *Bab-Umaiùm,* la porta augusta della reggia dove vissero venticinque sultani, da Maometto II ad Abdul Megid.

Maometto II, entrato nella capitale conquistata tutto polveroso e grondante sangue, andò ad insediarsi nel palazzo dei Paleologhi; più tardi edificò una reggia, l'*Eski-Serai*, ma la fabbrica parendogli troppo modesta innalzò il nuovo maggior Serraglio destinandolo a perpetua sede dei monarchi suoi successori. Scelse per quest'edificio, che doveva ricordare ai posteri la sua potenza, il luogo ove sorgevano i palazzi degli imperatori d'Oriente: l'area dove sorgevano i templi di Pallade, di Poseidone, di Dionigi, di Ecate, di Giove. Su quest'area augusta sorsero la reggia di Maometto e la Porta ottomana; quasi tutti i Sultani che seguirono il Profeta aggiunsero nuove costruzioni senza però preoccuparsi di seguire lo stile iniziato, creando cioè una congerie confusa di fabbriche, un labirinto sterminato in cui sorsero palazzi, chioschi e giardini, fontane, scuderie, magazzini, cucine, chiese, armerie, padiglioni e carceri; luoghi deliziosi e luoghi di tormento: un intrico di straducole, di andirivieni interminabili che fece creare la leggenda di quel tal vecchio che mai potè arrivare a di-

CIMITERO DEGLI ITALIANI CADUTI IN CRIMEA.

stricarsi da tutti i giri del Serraglio tanto che vi passò cinquant'anni della sua vita! Ma quanti lugubri ricordi evoca questo vecchio labirinto, questa vecchia porta che s'apriva la notte per lasciar passare i cadaveri dei trucidati nel Serraglio, e che venivano poi gettati in mare mentre che un colpo di cannone annunziava il tonfo delle vittime! Luoghi di tenebre e di sangue! Di qua passavano, durante la notte, le belle sultane in disgrazia, cucite in un i sacchi ricolmi di piastre della loro paga che venivano gettati per terra con ostentazione al fine di dare agli ambasciatori un'idea della potenza ottomana! Tutte cose passate, sebbene non da gran tempo, e quella spavalderia ottomana pareva allora che si mitigasse, che si trasformasse, se non altro pel fatto che avevo potuto penetrare in quella tremenda corte dei Giannizzeri! Tuttavia ero indeciso a procedere, ma mi trovai quasi senza volerlo

پارس قونغرەسی

[illegible] ONTE DI CAVOUR AL CONGRESSO DI PARIGI DEL 1854. (Da una litografia del tempo).

sacco e portate fino al B[illegible] nei cui flutti venivano barbaramente inabis[illegible]

Ed è vicino a questa spave[illegible]a di *Bab-l'maiùm* che sorgono le cucine [illegible] le immense cucine dove brulicava un eser[illegible] cuochi, di servi e di sguatteri dai vesti[illegible]i, dai nomi strani e stridenti come i loro [illegible] e i loro caffetani! Era su quella corte [illegible]he venivano esposti nei giorni d'udienza i [illegible]ti di riso, di *pilaff*, sui quali i Gian[illegible] cipitavano, abbandonandoli solo quando [illegible]

davanti a cinque carrozze chiuse, ai cui sportelli nereggiavano certi palafrenieri in stambulina e fez che erano sì alti da arrivare al cocchiere seduto in serpa! Era quello l'Harem di Maometto V. Potenza del « quarantotto » e della civiltà turca incipiente! I parafulmini erano gli eunuchi del Serraglio... ed essi mi sorridevano! Io sorrisi loro e incoraggiato mi appressai, volevo vedere. Potei dare un'occhiata, lunga, comoda, esauriente e che, devo dirlo?, non mi lasciò il desiderio di rivederlo l'Harem imperiale! È certo che Maometto V si

BAB-UMAIUM — LA PORTA DEI GIANNIZZERI AL GRAN SERRAGLIO.

trascinava appresso le antiche odalische di Rechad Effendi, di quando aveva venti anni, dando prova manifesta di una fedeltà che per un musulmano rappresenta un assoluto progresso. Quell' onda di ricami e di pizzi magnifici, che vedevo spumeggiare dentro ai landò, quegli strani diademi scintillanti, quelle stupende collane di perle non riuscivano a ringiovanire certi venerabili contorni; non erano velate in quel momento le odalische che venivano dal *Chioseo della Felicità*, ed avevano torto, perchè tolsero al giaurro quel tanto che gli restava di misteriosa poesia turchesca e di fascino muliebre orientale che aveva diritto di sperare si fosse almeno rifugiato nel Serraglio del Califfo! E per questo, o furfanti di eunuchi insolenti, che mi sorridevate!

SERVI E CUOCHI IMPERI[illegible]MPO DEI GIANNIZZERI.

L'Harem aspettava il passaggio del Padiscià che doveva attraversare quella corte prima di mostrarsi al suo popolo.

Insinuandomi nel labirinto arrivai alla porta di tramontana, quella che va al mare; vi arrivai nel momento stesso che ne sbucavano il battistrada albanese e la carrozza del Sultano. Sul largo viale cosparso di sabbia recente, il corteo procedeva al passo, silenziosamente, pareva preparasse una sorpresa; camminava sulla punta dei piedi. Appuntai l'apparecchio fotografico a tutto mio agio; il Sultano, scorgendo il mio atto, corresse la sua posa trascurata e si fece bello. Dopo la posa sorrise a Muktar pascià che gli sedeva di faccia; però uno dei pascià che seguiva a piedi aggrottò le ciglia e volle apostrofarmi, rapido e a fior di labbra: *Ça c'est trop, voyons!*

Cominciava già a ribellarsi alla licenza qualche pascià *ancien régime;* quaranta giorni prima la cosa sarebbe stata enorme: Abdul Amid mi avrebbe tirato una pistolettata. Per fortuna spuntava Enver bey che montava il suo magnifico arabo grigio, era il « padrone del baccellaio » allora, forse più di quello che è ora, e la sua protezione valeva un talismano.

— Ci vedremo giovedì da Zonaro! — mi disse facendo caracollare il suo cavallo e piegandosi inutilmente per darmi la mano.

Fausto Zonaro, il nostro pittore turco-patavino, aveva invitato al suo bel studio di *Béchik-Tache* i giovani turchi, i dignitarii tutti del nuovo regno ad una mostra dei suoi quadri. Un convegno simpatico che ebbe il carattere di solennità perchè fra i quadri del Zonaro c'era pure una certa figura della Libertà colla bandiera turca e la mezzaluna, e fra le tele di soggetto indigeno, anzi prettamente stambulino, ve n'era qualcuna che ricordava la visita di Guglielmo II e dell'Imperatrice di Germania a Costantinopoli. Quei quadri hanno il pregio di documenti storici importanti e servono a tramandarci l'impressione dal vero di un fatto memorabile che preludiava forse agli avvenimenti d'oggi. Un preludio però assai stonato, perchè la visita degli Imperiali di Germania in Terra Santa fatta nella forma

[illegible] DAL SERRAGLIO PER RECARSI A S. SOFIA.

UN EUNUCO DEL VECCHIO SERRAGLIO.

L'IMPERATORE GUGLIELMO II A COSTANTINOPOLI.

L'ENTRATA NEL MAR NERO DAL BOSFORO.

SANTA SOFIA.

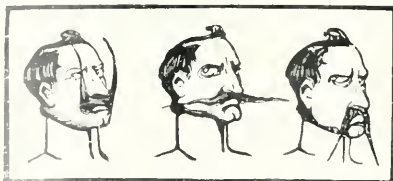
CASA MILITARE GIOVANE TURCA DI MAOMETTO V A SANTA SOFIA ASPETTANDO L'ARRIVO DEL SULTANO.

più solenne ed appariscente, dovette essere, come ognuno ricorda, bruscamente interrotta.

La partenza improvvisa di Guglielmo dal territorio turco parve fino una fuga. I sovrani di Germania, dopo di aver deturpato a Baalbec il tempio del Sole piantando una brutta lapide commemorativa, colla mezzaluna in testa, fra le magnifiche colonne corinzie del tempio e dopo avere accettato un banchetto di gala, dato in loro onore a Damasco, partirono per Beirut e di là salparono sull'*Hohenzollern* scortati dall'*Hecla* e dall'*Herta*, viaggiando nel loro ritorno nel più stretto incognito.

Fu gettata della sabbia negli occhi del mondo, fu detto che l'Imperatore non affrettò il ritorno per la paura di complotti anarchici, uno dei quali esisteva in Egitto e che venne sventato in tempo dalla polizia, che non si trattava neppure della fase acuta che il conflitto anglo-egiziano aveva preso, ma si disse che la partenza fu deliberata per il risultato delle elezioni della Camera, disastroso per i conservatori, perchè per la prima volta i socialisti minacciavano di entrare nel *Landtag* prussiano!

Ma il *Kalem*, che allora a Costantinopoli funzionava come il nostro « Lampione » di Firenze, e che era una specie di termometro politico, sintetizzava l'avvenimento strano con queste tre testine significative che oltre a quello turco portava il commento francese:

كلدم ، كوردم ، كيديورم

« JE SUIS VENU. J'AI VU. ET JE M'EN VAIS ».

Guglielmo II era il primo imperatore tedesco che, dopo Federico Barbarossa, entrava in Gerusalemme; il principe Federico Guglielmo, suo padre, aveva visitato Te[illegible] Gerusalemme accolto con entusiasm[illegible] vi dimoravano; ma Federico Gu[illegible] [illegible]ungi dall'essere un monarca e dove[illegible] [illegible]figlio il piacere di entrarvi trionfalmente come sovrano del secondo impero.

A Costantinopoli l'accoglienza fattagli dalla popolazione non fu punto calorosa e vedemmo soltanto descritti gli sfarzi del palazzo di *Dolma-Batgè* e di *Yldiz-Kiosk*. Albdul Amid diede allora un grande banchetto, ma in quel banchetto non ven-

ENVER BEY.

GL' IMPERIALI DI GERMANIA A COSTANTINOPOLI.

(Quadro dal vero di Fausto Zonaro,

GL'IMPERIALI DI GERMANIA ESCONO DAL PALAZZO IMPERIALE DI DOLMA-BATGE PER RECARSI SUL BOSFORO.

(Quadro dal vero di Fausto Zonaro

IL PITTORE FAUSTO ZONARO.

nero fatti dei brindisi col pretesto che il Sultano, ligio ai precetti del Corano, non beve vino!

Fausto Zonaro ritrasse le visioni sfarzose del Bosforo di quei giorni ed esse richiamano quei momenti che hanno nesso diretto cogli avvenimenti odierni.

Fausto Zonaro perciò ritorna d'attualità e questo è bene perchè fa da reattivo a certe tendenze d'arte convulsa, diabolica e teutonica; un po' di semplicità e di schiettezza originale ci compensa dell'abuso della contorsione e del trucco.

Zonaro fece dell'arte turca e la fece in buona fede, riproducendola dal vero come passò dal suo temperamento. Non seguì affatto l'uso di certi pittori che si accontentarono di fare dell'orientalismo gettando qualche velo su teste muliebri o un turbante su teste maschili, completandole poi con sfondi arbitrari di harem e di moschee; con questa interpretazione assolutamente personale, l'Oriente assume una fisonomia convenzionale e fantastica, vengono confusi costumi ed ambienti per cui non è più possibile distinguere l'Egitto dall'Algeria, la Turchia dalla Tunisia.

Non è così per i quadri di Fausto Zonaro, la cui caratteristica è quella della riproduzione fedele di Stambul, di quest'ambiente tipico che è assai diverso da ogni altro ambiente orientale. Le qualità di Zonaro si resero affini alle armonie di luce e di colore che vibrano in quell'angolo di mondo privilegiato dalla natura. È forse come in certi bei quadri

SUL CORNO D'ORO. (Quadro di Fausto Zonaro).

di Lojacono che affrontano impavidi la riproduzione del sole della Sicilia. Gli effetti del Zonaro non furon sempre compresi, specialmente nel periodo funesto in cui l'indirizzo dell'arte teutonica turbò le coscienze e le tavolozze di molti pittori nostrani. A Zonaro fu mosso biasimo per la sua nomina al posto di « Pittore di S. M. il Sultano e della Corte imperiale Ottomana », ma prima di tutto quella era una forma di ammirazione da parte del Sultano, poi Zonaro succedeva al pittore francese Guillemet, ciò che ai nostri tempi ha un valore apprezzabilissimo, perchè è la miglior forma di « penetrazione pacifica » che si possa immaginare. E del resto altri nostri artisti eminenti hanno avuto fortuna ed onori a Costantinopoli, e ciò per virtù esclusiva della loro valentia. Pochi anni fa, il bravo architetto D'Aronco di Udine, che fu per molti anni al servizio del Governo Ottomano e fece grande onore all'arte italiana all'estero, ebbe l'incarico di studiare e proporre le misure adatte per conservare la celebre moschea di Santa Sofia che pericolava (come pericolano altre moschee ed altri monumenti insigni) e gli fu affidata la complela ricostituzione del bazar di Stambul e di molti altri edifizii pubblici rovinati dal terremoto del 1894.

Del resto Zonaro ha un bel precedente, quello, nientemeno, di Gentile Bellini che fu il pittore di corte di Maometto II.

Ai tempi di Zonaro a Yldiz Kiosk era vista assai di buon occhio ogni forma d'arte italiana e specialmente la musica e la commedia. Perchè a Yldiz c'era un teatro e vi cantavano e recitavano artisti italiani. Il Sultano nella sua gioventù aveva studiato musica e strimpellava qualche suonatina al piano, per la qual cosa attribuiva a sè stesso una competenza musicale di prim'ordine, ciò che il bravo e compianto capitano dei bersaglieri Ribaudi si guardava bene dal contestare pel fatto che Abdul Amid riteneva la *Stella Confidente* come la più alta concezione musicale del genio umano. È vero che immediatamente dopo prediligeva la *Traviata*, la *Norma* ed il *Faust*, ma certe sere dal suo palchetto, dalle pieghe della sua doppia tenda che lo nascondeva, faceva partir l'ordine di mutare spettacolo e il « Signor di Germont » doveva correre in tutta furia a vestirsi da diavolo:

Tu ministro Belzebù !...

Il bravo Rubele si vide arrivare una bella sera sul palcoscenico il gran ciambellano che gli appiccicò sul petto l'ordine di ufficiale del Megidiè dicendogli: *Sa Majesté, très enchantée du Diable, se plaise de le décorer !*

Il diavolo, che conosceva il debole del Sultano, correva fra le quinte a prendere il flauto ed attaccava le deliziose variazioni della *Saffo* di Pacini che gli toccava ripetere fino ad esaurimento di fiato.

TIPO DI SOLDATO TURCO.
(Schizzo di Fausto Zonaro).

La visione di Satana che suona il flauto era però superata da un'altra più carina, quella della *Norma*. Sul palcoscenico turco è risaputo che ai ragazzi non è permesso figurare, per nessuna ragione, e purtroppo nella *Norma* devono figurarvi due bambini! Ma poco male, ecco che al loro posto si mettono due pezzi di soldati di Salonicco!

Mira Norma a' tuoi ginocchi questi cari pargoletti!...

Una razza di pargoletti che un bel giorno si ribellò al suo Padiscià per schierarsi dalla parte della

CARTOLINA DEGLI EROI DELLA RIVOLUZIONE TURCA.

Costituzione, per accorrere un'altra volta in sua difesa e infine, poco tempo dopo, per ritornare a rinforzare la schiera dei Rumeliotti di Salonicco!

L'appellativo di Rumeliotto le truppe di Salonicco e di Adrianopoli, venute alla conquista di Costantinopoli, l'avevano preso pel fatto che tutta la Turchia europea è detta dai turchi Rumelia come tutta la Turchia d'Asia Anatolia. Le truppe reazionarie allora erano distinte col nome di truppe d'Anatolia anche per far credere che la reazione veniva dal fanatismo asiatico. Ma in quei giorni memorabili non era possibile distinguere soldati reazionari da soldati liberali: si vedevano venire avanti curiose colonne di soldati colla baionetta [illegible] che cu[illegible] divan[illegible] altri [illegible] magari si sarebbero potuti vedere i custoditi cambiati in custodi e viceversa, fino all'infinito.

Ma tolto di mezzo Abdul Amid e il capo dei suoi eunuchi non v'era più pericolo di trasformazioni, i due elementi si fusero, restando peraltro il nome di costituzionali ai seguaci del vecchio Padiscià. Cambiato il regime in Turchia si credette ingenuamente che le cose sarebbero andate meglio. Due giorni dopo il convegno artistico in casa di Zonaro a Béchik-Tache incontrai il pittore sulla spiaggia che contemplava da lontano le finestre del suo studio.

— Che fai?

— È oggi la giornata destinata alle signore dei dignitari giovani turchi che espressero il desiderio di venire a visitare la mia mostra.

— Bravo! E fai in tal modo gli onori di casa?

— Là là! Di questo se ne incarica la mia signora. Caro mio, se gli eunuchi mi avessero scovato, anche se mi fossi nascosto in cucina, mi avrebbero cacciato fuori di casa mia a furia di curbasciate. Ecco il progresso!

Per conto nostro ebbimo per primo fenomeno le uccisioni di padre Giustino e di Gastone Tirreni colla relativa immunità degli assassini, il boicottaggio morale e materiale si scatenò in Tripolitania e in Cirenaica per tutto ciò che era italiano che fu coronato poi dall'incidente di Hodeida. La guerra e la susseguente

CARTOLINA DELLA «RIGENERAZIONE» DELLA TURCHIA.

IL GRAN BAZAR DI STAMBUL.

LA SUBLIME PORTA. (Da fotografie inedite).

pace avrebbero dovuto liquidare ogni cosa, come succede dopo tutte le guerre e dopo tutte le paci, ma vediamo bene in Cirenaica fino a qual punto deve essere presa sul serio la fede turca. Il popolo turco resta sempre uno dei popoli più ignoranti e più fanatici del mondo; pronto alle sobillazioni, mutabile nelle sue simpatie, cambia amici e nemici come non cambia di camicia: e i giaurri d'Europa cambiano ai loro occhi di *nuance*, come i camaleonti; oggi sono gli italiani, domani sono gli austriaci. Ma son sempre giaurri, tutti e sempre, badiamo! anche quando combattono al loro fianco e quando sostengono la loro causa e i loro interessi!

Pel momento noi italiani siamo giaurri in aspettativa e pare che non lo saremo per un certo tempo, questo ce lo fanno sapere, bontà loro, i signori tedeschi; s'incaricano essi di assicurarci che la Guerra Santa avrà una parentesi per noi; lo Sceicco-ul-Islam ha fatto un'edizione purgata e ridotta del *Fetva*, ad usum Senussi, che verrà forse distribuita ai Beni Ulid, ai Fezzanesi, ai Tarhuna e a quelli del Gebel Nefusa. Noi ci terremo lusingati di tanta deferenza e della portata delle eccezioni benevoli del *Fetva* ci affretteremo a dare incarico agli ulema di spiegarle agli arabi nelle stesse moschee di Bengasi e di Tripoli e... potremo dormire fra due guanciali!

ED. XIMENES.

NADIR AGÀ, IL CAPO DEGLI EUNUCHI DI ABDUL AMID, IMPICCATO DAI GIOVANI TURCHI.

PORTO SAID — PALAZZO DELLA SOCIETÀ DEL CANALE DI SUEZ.

CONTRO IL CANALE DI SUEZ.

UALCHE giorno fa il critico militare della *Neue freie Presse* osservava che basterà per i turchi poter distruggere il Canale di Suez attaccandolo da un solo lato e che questo scopo può esser raggiunto facilmente e senza troppi sacrifici. Affermava che basterà distruggere gli argini e che le masse gigantesche di sabbia avrebbero compiuto l'opera di distruzione. Aggiungeva però che gl'inglesi avevano avuto nel frattempo il modo di fortificare il canale di Suez, ma che se i turchi saranno in grado di poter disporre di un numero sufficiente di truppe, queste fortificazioni potranno essere facilmente espugnate « Gl'inglesi non potranno accusare la Turchia — continua il critico — di una rottura della neutralità attaccando il canale di Suez. Però è da chiedersi se questa mossa eventuale della Turchia non costringerà l'Italia a esaminare la situazione dal punto di vista dei suoi interessi nel Benadir e nell'Eritrea ». Il critico ha l'odorato fine e vede già la possibilità di un risentimento dell'Italia ed anche di un intervento, e sembra che capisca come vada sempre più accumulandosi e innalzandosi la catasta dei pomi della discordia che può un bel momento farle perdere la pazienza.

Se una chiusura temporanea sarebbe per noi un fatto grave, figuriamoci che cosa significherebbe la distruzione del canale. La cosa è così evidente da poterci far supporre che tanto l'Austria che la Germania sapranno tenere a freno la fatua giovane Turchia e impedirle di accingersi a un'impresa che può avere dei lati pericolosi, anzi pericolosissimi, perchè non è soltanto l'Italia interessata nella faccenda ma si può dire tutto il mondo e fu per questo che nell'ottobre del 1888 fu firmata a Londra una convenzione che neutralizzava il canale. In virtù di questa convenzione doveva restare in tutti i tempi aperto alle navi di tutti gli Stati e per conseguenza non potrebbe esser messo in istato di blocco e non potrebbe esser compiuto nessun atto di ostilità nè davanti ai suoi porti d'accesso nè in un raggio di tre miglia marine. Ma durante lo svolgimento della guerra presente siamo abituati a veder passar sopra a tante cose, e non stupirebbe di vedere attentata anche la neutralità della più grande opera che il genio umano abbia saputo creare, opera che valse a mutare radicalmente la vita economica del mondo avvicinando all'Europa tutti i paesi bagnati dall'Oceano Indiano e dal Pacifico. Londra, per esempio, che era lontana da Bombay seimila chilo-

PORTO SAID — IL « QUAI ».

PORTO SAID — LA FIERA DEL RAMADAM.

metri ebbe raccorciata della metà l'enorme distanza: il transito si sviluppò con tale rapidità che si parla già da un pezzo di allargare e raddoppiare il canale.

L'idea di stabilire una linea navigabile a traverso l'istmo di Suez risale a tempi antichissimi, ma si cercò allora di congiungere il Nilo al Mar Rosso passando per il lago di Timsàh. Si rimonta nientemeno ai tempi di Seti I e più tardi sotto al Faraone Neho, le cui navi avevano passato il Capo di Buona Speranza; era stato aperto o per lo meno s'era dato principio all'apertura di un consimile canale. Neho, della 26ª dinastia amica dei Greci, fece sospendere i lavori, essendogli stato predetto dai sacerdoti che la sua opera sarebbe tornata vantaggiosa soltanto agli stranieri. Qualche cosa di simile a quel che era avvenuto pel taglio dell'istmo di Corinto per cui furon fatti incomodare tutti i dèi dell'Olimpo per dissuadere Claudio, Cesare, Caligola e Nerone dall'eseguire il taglio, assicurando che gli stranieri, una volta aperto il canale, vi sarebbero passati senza visitare i templi di Corinto e, quel che sarebbe stato più grave, senza lasciarvi offerte.

L'antichissimo canale di Suez era di quando in quando navigabile sotto ai Persiani, ai Tolomei ed ai Romani, persino sotto ai primi Califfi, e sembra che vi sia stata veramente la possibilità di raggiungere dal Nilo il Mar Rosso. L'antica strada acquea fu di nuovo aperta sotto al grande capitano Amru allo scopo di poter trasportare il frumento egiziano nell'Arabia con tutta la celerità possibile, e dicesi che una parte del canale della Città di Cairo, del *Chalig*, appartenga a questa vecchia strada del commercio navale; nell'ottavo secolo pare però che fosse stata interrata. Il progetto di congiunzione dei due mari fu ripreso nel sedicesimo secolo dai Veneziani, poi da Bonaparte al tempo della spedizione in Egitto. Infine Ferdinando di Lesseps sottopose al Kedivè un piano di taglio dell'istmo che fu accettato e nel 1856 un firmano gli accordava la concessione del canale. I lavori furono cominciati il 25 aprile del 1859 e il canale fu inaugurato solennemente il 7 novembre 1869.

PORTO SAID — ALLA FIERA DEL RAMADAM.

Il vicerè Ismail ordinò delle feste d'inaugurazione che pel loro splendore e per l'ospitalità magnifica superarono tutto quanto era stato fatto a memoria d'uomo.

Una corsa sul canale non offre grandi attrattive, ma dà modo al viaggiatore di meditare e di contemplare.

Tutte le navi provenienti dal Nord, se dal Mediterraneo vogliono passare al Mar Rosso, devono passare per Porto Said. Il faro che addita la strada ai naviganti, come pure le calate, i moli fatti costruire dalla compagnia Lesseps, vanno annoverati fra le opere più grandiose di tal genere.

PORTO SAID — L'ENTRATA NEL CANALE E LA STATUA DI LESSEPS.

La città di Porto Said è nata sugli sterri e sul fango cavati dalle draghe di Lesseps; il lavoro di edificazione fu fatto lottando accanitamente contro le forze della natura, e sopratutto con la forte corrente litoranea che va, per centinaia di miglia, da Damietta in Egitto a Giaffa sulle coste della Siria. Per erigere il faro bisognò costruire un isolotto artificiale a più d'un chilometro in rada; per la costruzione delle banchine si dovettero far venire i marmi di Mex presso Alessandria; il prolungamento dei bacini e le due gettate d'avamporto, che sorgono da otto metri di fondo e che misurano un volume di duecentocinquantamila metri cubi in blocchi artificiali, costarono da soli dodici milioni di franchi.

Porto Said dopo quasi mezzo secolo d'esistenza ha finito col prendere la fisonomia d'una piccola città di mare europea. Le strade, come in tutte le città nuove, sono simmetriche e a squadra. Nel centro della città è uno *square* con un chiosco dove il venerdì suona la banda militare. Ma Porto Said ha una fisonomia caratteristica, originale, datale dalle condizioni di ubicazione, è un gran bazar dove vengono a rifornirsi i passeggieri dei vapori dopo una

LA STATUA A FERDINANDO DI LESSEPS.

TRASPORTI MILITARI ITALIANI A PORTO SAID.

TRAVERSANDO IL CANALE.

o due settimane di viaggio, e naturalmente la più animata delle strade è quella che si chiama *du Commerce*. Vi si vende di tutto, dalle conserve alimentari alle penne di struzzo, dai tappeti agli utensili di cucina, dalle frittelle ai vasi del Giappone. Robivecchi, calzolai, stiratori di fez, caffettieri, lattai, verdumai si avvicendano con una tale disinvoltura estetica che la larga via prende l'aspetto di un accampamento, di una fiera: ogni cosa è esposta fuori gran caffè di stazione dove l'avventore irrequieto succede all'avventore rassegnato, dove a quello che si vuol divertire a tutti i costi se ne sta in contrasto, e tutto raccolto, l'altro che ha ancora sul volto le tracce della nostalgia d'Europa. Sul *quai* v'è sempre un movimento febbrile di fellah, di fochisti, di carbonai: un tumulto di nerume che farebbe pensare a un inferno allegro se il fischio delle sirene dei vapori non ci tenesse nella co-

AL CHILOMETRO 19.

dalle botteghe a mucchi e a piramidi e pare che sia pronta per un gran trasloco universale.

Il teatrino di un tempo ora si è ingrandito, si è ripulito e vi capitano tutte le orchestrine che fanno il giro d'oriente, come vi capitano certe almee inter-levantine che avete lasciato magari un mese prima a Salonicco e le ritroverete quindici giorni dopo a Massaua. Almee civettuole ed eleganti che hanno qualche volta l'abilità di farsi prendere sul serio dai viaggiatori poco pratici degli scali orientali. L'*Eldorado*, il caffè conc[illegible] e [illegible] pianterreno e sta aperto notte e giorno per la [illegible]equenza degli arrivi dei grossi bastiment[illegible] l'aria di un stante apprensione di perdere il battello.

I 162 chilometri del canale li ho percorsi per le prime otto ore di notte e per sei ore e mezzo di giorno. L'ingresso notturno non è meno attraente di quel che può essere di giorno, certo sempre più fantastico: un grande riflettore elettrico pende a prua dalla nave, messovi con lunga manovra dalla Società del Canale; nel gran cassone pendente è installato un uomo che dirige i fasci luminosi sulle due basse rive fuggenti nel buio. La nave procede lenta, cauta, poichè al suo comandante s'è sostituito il pilota pratico che comanda al timoniere e alla macchina.

— Avanti, pianissimo! Indietro, mezza forza, avanti!...

La prua s'inoltra silenziosa fosforeggiante di schiuma ai due fianchi fra le strette file delle piccole boe coniche che scappano alla poppa. Si procede così per qualche ora, per le varie stazioni, o *gare*, come le chiamano nel gergo del canale, senza incontrare vapori: una nave ci segue e a sua

L'alba illumina una distesa di sabbie rosate; in fondo il sole vermiglio e frettoloso indora i bassi ripiani che ci seguono. Di là in fondo a destra s'inoltra il *camsin*, che ferma le navi nel canale, che lo subirono immobili per l'intera giornata.

Nelle *gare*, piccole ed eleganti oasi, verdeggia la palma e gira il mulino a vento; uno sbarcatoio, un piccolo *square* e tre o quattro *châlets* eleganti

AL CHILOMETRO 20.

volta ci illumina e ci acceca a poppa. Tre fanali a colori, in fondo a riva, segnalano l'incontro di un vapore che appare come una stella luminosa: la stella si spegne, cominciando a disegnare una massa bruna che dondolando lentamente scarta sulla nostra sinistra tarda e sbuffante. È un vapore italiano. La nave ci passa quasi a portata di mano:

— Buona sera, comandante!

— Buona notte, buon viaggio!

E procediamo avanti, lentamente, a passo d'uomo, spingendoci pian pianino in quella fauce stretta e nera, interminabile, come quella di un serpente che non finisce mai.

e dopo s'allarga il vasto bacino Timsàh sulle cui rive sorge fastoso il palazzo del Kedivè.

Il canale, nel suo secondo tratto, congiunge, per mezzo d'una prima trincea, aperta fra le colline di Mariam, il Timsàh al gran lago Amaro, aprendo nella strada di Suez, e mediante la trincea di Scialùf, le conche del grande e del piccolo lago. È lungo la prima delle due trincee che rompe la monotonia del deserto un monumento egizio di granito: il Serapeo, consacrato da Dario in memoria del primo canale; tutti i sessanta chilometri fra Tussun e Suez sono disseminati di queste vestigie preziose. Vi appariscono le tracce del canale

CAROVANA LUNGO IL CANALE PRESSO SUEZ.

dei Faraoni, le rovine di Cambise, di Clisma, di Arsinoe e di Eroopoli.

Il pilota che imbarcammo ad Ismailia aveva dato il cambio all'altro di Porto Said, anche questo italiano, un italiano di Sorrento che parlava col naso in onore dei principali della Compagnia.

PRESSO LA TRINCEA DI SCIALÙF.

ALMEE DA CAFFÈ-CONCERTO.

Ha delle caratteristiche e simpatiche espressioni nostrane e all'ultima stazione verso Porto Tewfik ci additò una folla minuscola, la famigliuola di quel capo stazione:

— Vede, sono italiani quegli otto bambini — ci dice.

E infatti i piccini, si misero a sventolare i fazzoletti:

— Viva, viva Italia!

Il nostro era un trasporto militare che portava truppe a Massaua; i soldati aggruppati al sartiame, lietamente sorpresi, non finivano più di salutarli.

Allo sbocco del Mar Rosso le dighe del canale si prolungano in uno specchio d'acqua fangoso. Suez è sulla dritta e tutta raccolta sopra una duna che salva la città dai riflussi del golfo. La città ha

ALMEE [illegible]

I MEHARISTI DELL'AVANGUARDIA ANGLO-EGIZIANA A PROTEZIONE DEL CANALE DI SUEZ.

un aspetto desolato, le case bigie degli arabi si stendono sulle sabbie come addormentate e sono vigilate da due rozzi minareti. Qualche punto bianco segna qua e là una casa europea. La spiaggia solitaria esce dal mare bruscamente, sollevandosi dal blocco nerastro del capo Adabiè.

Poco lungi da Suez, e presso ai piani arenosi di Teièh, che uniscono il Sahara ai deserti della Siria e dell'Arabia Petrea, v'è una gran macchia verde, un'oasi di palme e di tamarischi che ombreggiano alcune casette arabe ed europee e due piccoli alberghi: quelle sono le cosidette sorgenti di Mosè, *Ain Mosàh*.

La leggenda vuole che in quel punto, dopo il passaggio del Mar Rosso, gl'Israeliti intonarono il canto trionfale della liberazione. Ain Mosàh ha uno sfondo suggestivo, forse il più suggestivo della terra: la linea rossiccia del Gebel er Rahah che disegna il contorno occidentale della penisola del Sinai, dove si svolsero tutti gli avvenimenti tramandatici dall'Antico Testamento: Esodo, Levitico, Numeri, e che ricordano la promulgazione del Decalogo e l'organizzazione del culto israelita.

Ed è di là che viene ora la minaccia turca contro il canale di Suez, dal centro della penisola, da Kalaat-en-Nakhl, sulla carovaniera che da Akaba va a Suez e al Cairo, e ancora oggi a pochi chilometri dal Canale. Il Turco pare che non ragioni e se ne infischia del critico della *Neue freie Presse*, mira diritto checchè possa accadere, e lo fa colla *blague* solita facendo sapere al mondo, per esempio, che tutta l'avanguardia anglo-egiziana composta di meharisti, al solo appressarsi delle sue forze è passata senz'altro, armi e cammelli, dalla parte delle truppe ottomane, qualche cosa come le nostre cinque corazzate fatte saltare dalla sua flotta, a suo tempo, davanti a Bengasi.

Che cosa troverà poi il Turco a Porto Tewfik e a Timsàh? È quello che andremo a vedere più tardi. Se coll'aiuto di Allah è potuto arrivar al Canale, che cosa dunque aspetta a varcarlo?

Ed. X.

PATTUGLIA DI MEHARISTI ANGLO-EGIZIANI [illegible] LUNGO IL CANALE DI SUEZ.

Nimbo-stratus - Levar di sole in montagna.

VARIETÀ: LE NUVOLE.

NON vi prese mai vaghezza di fare un viaggetto nelle nuvole? Dico andarci di proposito, per vedere un po' da vicino quel mondo fatato, a tutti noto e conosciuto da ben pochi. Poichè non dubito che i miei cortesi lettori, traslatamente, qualche puntarella ve l'abbiano già fatta, quando, ossessionati da un ricordo o da un' idea, gli occhi guardano senza vedere, gli orecchi sentono senza capire, e l'animo si è, per così dire, esteriorizzato e voga nel mare astratto dei pensieri, alla deriva di un' improvvisa ondata di sensazioni.

Cirro-vertebratus, in forma d'aeroplano.

Dall'età della ragione, da quando, cioè, si comincia ad intuire vagamente il meccanismo dei fenomeni più usuali della natura, le nuvole occupano un certo posto nella nostra mente, e ovunque si vada, la loro visione ci perseguita, alle volte desiderata e gradita, e alle volte molesta ed uggiosa. Volenti o nolenti, non possiamo esimerci dal dare un' occhiata quotidiana al cielo, per interrogare gli oroscopi che vi segnano le nubi; e molte delle nostre azioni sono subordinate alla ragionevolezza delle nuvole.

E poi, questo elemento imponderabile non esercita un po' d'influenza, eccitante od inibitrice, sul nostro sistema nervoso? Un cielo plumbeo ci procura un senso di stanchezza e d'oppressione; una giornata ermeticamente nuvolosa, complicata da persistente pioggerella, ci rende misantropi e bisbetici; l'infuriare parossistico di un uragano incute spavento e terrore. Per contro, le capricciose farandole degli sfarfallanti cirri e le scherzose pantomime dei cumuli luminosi e faceti, ci stillano del buon umore, e ci trasfondono come una impressione di un sano rifluire di vita. Chi non ha assistito agli spettacolosi tramonti marini e non ha visto un levar di sole in montagna? Queste impareggiabili coreografie pirotecniche, che destano tanto stupore ed ammirazione, sono dovute alla varia natura e conformazione delle nubi, sulle quali i raggi solari cadono e riflettono, producendo ef-

Cirri ovillus e *cumulo-nimbus* Indizio di pioggia non lontana.

fetti e contrasti di luce, d'una magnificenza veramente prodigiosa.

La nostra vita materiale stessa è legata, da fiii invisibili, alle condizionate vicende delle nuvole. Non sono esse i veicoli che assicurano e distribuiscono la circolazione dell'acqua sulla Terra, che forniscono l'elemento indispensabile ad ogni forma di vita organica? Sono le nuvole che provvedono a fertilizzare il suolo, che imprimono il ritmo alla vita vegetale ed animale, e che, subordinatamente, concorrono alla ripartizione e al progresso del genere umano.

Le nuvole hanno dunque diritto di cittadinanza, nel novero delle nostre cognizioni, e, per quanto queste siano superficiali, non vi è ragione che ci impedisca di approfondire un argomento che si affaccia ogni giorno alla nostra curiosità, e del quale non possediamo che elementi rudimentali di interpretazione. Per chi sa osservare, per chi sa connettere logicamente le induzioni che ricava dall'esame dei fenomeni naturali, cotidianamente a portata di mano, le nuvole offrono un tema divertente di indagine, e basta talvolta il semplice buon senso per trovare il bandolo delle più astruse quistioni.

E non si creda che una passeggiatina, col pensiero, in mezzo alle nuvole sia una perdita inutile di tempo. Se avete animo di accompagnarmi, vi accorgerete che non avrete nessuna voglia di pentirvene, il paesaggio essendo quanto mai dilettevole, e le gradevoli sorprese, che spuntano fuori da insospettati recessi, compenseranno ad usura il disagio di passare talora tra i rovi della scienza.

* * *

Le nuvole sono il popolo vagante nell'immensità del cielo, popolo di fantasmi, di chimere, di mostri, che nascono e si dissolvono continuamente, che si trasfigurano a vista d'occhio, assumendo aspetti or sorridenti e carezzevoli, ed or corrucciati e minacciosi. Sterminate sono le fogge e gli atteggiamenti che si sbizzarriscono a prendere le nuvole, che non sembrano davvero soggette a leggi immutabili della dinamica atmosferica, ma piuttosto generate da estemporanee incidenze di forze occulte ed imperscrutabili.

Dalla velatura tenuissima e lattea che spolvera il cielo d'un impalpabile smeriglio, agli spumanti cavalloni che si infrangono contro le montagne, come la mareggiata contro gli scogli della costa; alle smisurate ragnatele, tese da un picco all'al-

Cirro-pallium — L'alto Vallese, d'inverno, salendo alla Furka.

tro d'un vallone, per invischiare libellule e farfalloni, al caotico groviglio di foschi nembi, che vomitano a torrenti acqua e grandine; dai pennacchi svolazzanti sui cimieri di granito, alla fitta caligine che grava sulle città, annottandole innanzi tempo; dai seni turgidi che si profilano sul dorso d'una montagna, dalle piastrelle di maiolica che lastricano le vie celesti, alle vaporose gramaglie che attristano vallate intere: quale inesauribile repertorio di figurazioni non hanno le nuvole, che paiono create da una fantasia allucinata, opera di genii in delirio.

E tutte le risorse della tavolozza sono incettate per la vestitura delle nuvole. Ve ne sono di acquarellate a tonalità delicate e trasparenti, di tratteggiate briosamente a pastello, a tinte accese, morbide e pastose, altre schizzate nervosamente col carboncino e passate allo sfumino, oppure scarabocchiate da inesperte spatolate di intrugli indefinibili.

Se poi ficchiamo gli occhi nelle misteriose officine in cui si fabbricano le nubi, c'è da rimanere sconcertati. La fenomenologia delle nuvole è così singolare e paradossale che vi sembra essere vittima di un abbaglio, di un sogno.

La montagna è sempre un operoso arsenale di nuvole. Mettiamoci a cavaliere d'una groppa e cerchiamo di non perdere di vista le elaborazioni dell'alchimia nuvolosa. Ecco, il disco solare è sbucato laggiù da una selva di minareti di roccia, lacerando una cortina di nebbiuzze, ed infiamma gli estremi costoloni dei contrafforti, che emergono, come tanti arcipelaghi ed isolotti, da un mare immenso, cheto e liscio come olio, internatosi durante la notte, mutando le valli in tanti fiordi norvegesi: i paesi sono scomparsi, inghiottiti, e di tutta una popolosa regione non rimane più che lo scheletro, di granito e di ghiaccio. Ma l'iperborea visione dura poco: come agitato da una lontana burrasca, il mare si increspa di onde, i flutti si rincorrono e vanno a sbattere contro le scogliere, appiccicandovi sbrendoli di schiuma, mentre si spalancano smisurate voragini, nelle quali s'avventa il sole, facendo guizzare fugaci apparizioni di collinette e di paeselli da bambola. La compagine di nuvole che si stendeva così unita e fitta, da poterla percorrere in barchetta, dopo aver lottato disperatamente col sole, è oramai tutta sbrandellata, e gli ultimi rimasugli cercano di rifugiarsi negli ombrosi anfratti, di insinuarsi entro botri e forre, ma inutilmente; la crescente caldura è inesorabile, fuga e dilegua i più recalcitranti fiotti di nebbia. Due ore sono bastate a prosciugare completamente il mare di nuvole.

Cirro-cumulus e cirro pallium In montagna

La colossale massa di vapori è scomparsa, non vi è più traccia, ma esiste sempre, invisibile, volatilizzata nell'aria. Vedrete fra poco, appena il sole accennerà a declinare e le ombre si allungheranno. Guardate quel picco lassù, che volta le spalle a Febo, come per sgranchire le membra, intorpidite dai ghiacci che gli colano sul fianco: sulla nuca del gigante un mago ha posato una canuta parrucca, che il sole nimba d'una aureola sfavillante; con la chioma gli è cresciuta anche una barba assalonnica, che gli nasconde tutta la testa. Che cosa è quel fumo che esce da quel baratro come dalla bocca d'un vulcano, e il laghetto, incastonato come un turchese in quella piega di pascoli, non vi pare che sia in ebollizione? Sbuffi di vapori vi si innalzano ininterrottamente e si dileguano, come da una pentola. Poi ecco una cravatta che cinge una guglia e sembra decapitarla, e canaponi di stoppa che si allungano attorno alle punte e le legano in fascio, e stole di ermellino gettate sugli omeri delle vette, per proteggerle dal gelo della notte; e quelle bande allin[illegible]una sull'altra, laggiù, nell'apertura della valle, non vi paiono i gradini di una fantastica scalinata, tra cielo e terra?

Arrampichiamoci sulla cuspide d'una delle più alte cime delle Alpi: lo sguardo spazia liberamente per centinaia di chilometri quadrati, il cielo è come uno specchio, l'aria limpidissima lascia vedere i minimi dettagli del terreno. Non vi è dubbio, il tempo è superlativamente magnifico e sicuro. Ma ecco, verso ponente, nella sfumatura dell'orizzonte, comparire una impercettibile nebbiolina, come uno schizzo di spuma sui flutti. Fra poche ore un tremendo uragano si scatenerà sulle montagne, e un rovescio d'acqua inonderà le valli, arrecando danni immensi alle popolazioni: quell'innocente batuffolino di ovatta è stato il messaggere d'un catastrofico cataclisma.

Cirro-volutus e *cirro-pallium* — Il lago di Brienz.

Non vi è mai capitato, durante la state, di assistere ad una finta strategica d'un esercito di nuvole? Il campo di battaglia, il cielo, è totalmente sgombro; il nemico si raccoglie dietro gli spalti delle giogaie. Ad un tratto, sulla merlatura d'una cresta, si affaccia un ciuffetto di morbidi piumini: sono le prime avvisaglie. Aggrappato alle rugosità della roccia, si sofferma alcun po', titubante, per assicurarsi che la via è libera, spicca il volo, sospinto dal vento, e voga lungamente, nello spazio

sidereo, tale la vela spiegata d'un bragozzo peschereccio. Giunto allo zenit, si ferma come per orientarsi e cercare la rotta, poi continua imperturbato la sua rotta, verso un misterioso approdo. E' stato un avvisatore, mandato in avanscoperta a compiere una ricognizione. Pare che le posizioni del nemico siano state segnalate, poichè ecco una moltitudine di nubi, isolate, a gruppi, a colonne, irrompere dai loro nascondigli, ove stavano in agguato, assembrarsi rapidamente in linea di battaglia e cozzare con furia spaventevole; lampeggiano bagliori, scoppiano tuoni, pare il finimondo. Il cielo si è ottenebrato, e sulla terra non filtra più che una luce scialba, rigata dai guizzi delle folgori, che rischiarano di sfuggita paesi allibiti, che

Mare di nebbia — La valle del Rodano vista da Leysin; di fronte la Dent du Midi.

stanno sotto l'incubo di un disastro. Ma no, è semplicemente uno scherzo, è stata una manovra tattica, incruenta, senza effusione... d'acqua. Difatti, la zuffa delle nuvole si accheta presto, i combattenti indietreggiano e si sbandano alla spicciolata, scomparendo all'orizzonte, e il cielo ritorna pulito e terso come prima.

Come si vede, l'ufficio delle nuvole non si limita ad oscurare, di tanto in tanto, il cielo e a versare acqua a secchi. Prima di arrivare a questa fase decisiva della loro esistenza, quali preparativi interminabili e quanti armeggii. E i fenomeni che abbiamo passati in rassegna non costituiscono che una infima parte del lavorio preliminare, come degli stati d'animo, delle scene secondarie di quel popolo di nuvole, randagio, instabile, che muore e si rinnova senza tregua.

Vediamo, ora, un po' dappresso, com'è individualizzata questa genia tumultuante del cielo, quali sono le gerarchie e le regole che la disciplinano. Poichè anche le nuvole sono soggette alle leggi della Natura ed esplicano la loro attività conformemente ai principii della fisica terrestre.

* * *

Tutti sanno che l'atmosfera contiene una dose variabile di vapor acqueo, e che le nuvole non sono altro che il condensamento di questo vapore, cioè il suo ritorno allo stato liquido e solido, pur rimanendo volatilizzato e sospeso nell'aria. Per spiegare questo fatto, dobbiamo ricorrere ad una breve dimostrazione teorica.

Il vapore acqueo, trasparente ed invisibile, rimane tale sotto determinate condizioni: vi è rapporto costante tra la quantità di vapore contenuto nell'atmosfera e la temperatura e la densità dell'aria. Il limite massimo si può calcolare, per ogni mc. d'aria, di 30 gr. a 30°, di 17 gr. a 20°, di gr. 9.5 a 10°, di gr. 4.9 a 0° e di circa 2 gr. sotto lo zero. Per stabilire un equilibrio normale, l'aria assorbe l'umidità del suolo, dando origine al fenomeno dell'evaporazione; raggiunto il limite massimo, l'aria è satura: la terra rimane bagnata, la biancheria non asciuga più, e i corpi avidi d'acqua, come il sale, la potassa, ecc., si liquefanno; in una parola, si verificano tutti gli effetti dell'umidità.

Se al momento della saturazione avviene uno squilibrio termico, si produce una differenza tra la proporzione di vapore contenuto dapprima nell'aria e la quantità equivalente alla nuova temperatura. Se questa si abbassa, la differenza ritorna allo stato liquido, se si alza, riacquista potere evaporante.

Quando il raffreddamento dell'aria è dovuto al contatto con un corpo freddo, è sulla superficie di questo corpo che il vapore acqueo si precipita: così si producono i fenomeni dell'appannamento di una caraffa d'acqua ghiaccia, della rugiada e della brina, allorquando, per irradiazione notturna, la temperatura del suolo è al di sotto di quella dell'aria.

Se il raffreddamento ha luogo negli spazi atmosferici, il vapore acqueo si condensa allo stato di goccioline liquide o di microscopici cristalli di ghiaccio, secondo la temperatura. Siccome il condensamento avviene uniformemente su vasta estensione, la presenza di milioni di goccioline d'acqua, sospese nell'aria, ne offusca la limpidezza, formando come una velatura, più o meno consistente e fitta, capace, per la sua natura, di intercettare parzialmente luce e calore. Questo appannamento aereo è appunto ciò che si chiama *nebbia* o *nuvola*. Contrariamente a quanto si potrebbe supporre, questi termini indicano lo stesso fenomeno; comunemente si intende per nebbia una nuvola aderente al suolo e nella quale uno si trova, mentre la nuvola è nebbia vista da lontano.

Premesso che la determinazione di questo fenomeno è subordinata al raffreddamento dell'aria, carica di vapori acquei, esaminiamo come, nella generalità dei casi, lo sbalzo termico si effettua, dando origine alle nuvole.

Si comprende che sulle vaste distese d'acqua, sugli oceani, sui mari e sui laghi, l'evaporazione

debba risultare particolarmente abbondante; il vento caldo del sud si incarica di raccogliere questi vapori, trasportandoli nelle regioni fredde del nord, contro i massicci montuosi, che incontra lungo la rotta. La corrente d'aria umida si trasforma, a poco a poco, in una mareggiata di nuvole, che vanno a fermarsi sulle alte giogaie dell'Europa centrale. Lo stesso fenomeno si verifica quando il vento di tramontana penetra entro strati d'aria umida e tiepida: il connubio si risolve sempre in nuvole, quando non si traduce in pioggia.

Il raffreddamento dell'aria può anche effettuarsi in altro modo. Una massa d'aria satura di vapori, sorvolando sui continenti, è spinta dal vento sui fianchi d'una catena di montagne, a mille metri di altitudine. La pressione atmosferica, che era di 76 centimetri sul livello del mare, è ridotta a 66; con la diminuzione di pressione, l'aria si è dilatata, e la dilatazione si è compiuta con un abbassamento di temperatura di 10 gradi. In condizioni normali, una differenza termica di 10°, è più che sufficiente per provocare un condensamento del vapore acqueo. Ciò spiega perchè le montagne siano abitualmente avvolte di nubi, e che la pioggia vi cada più abbondante e frequente che non in pianura.

Ma può anche capitare che le nuvole si formino

Due strati di nubi — Sotto mare di nuvole, sopra *cirri-ovillus*.

sul posto, ciò che succede sovente nelle vallate alpine, durante le notti fredde e serene. Imbevutasi di vapori, durante il giorno, l'aria contenuta nello spazio di un bacino si raffredda nella notte, per effetto dell'irradiamento del calore terrestre; al

Presenza simultanea di *cirri* e *cumuli* annunziano pioggia vicina. Sulla linea dell'orizzonte, le nubi si vedono per il taglio e si mostrano in bande allungate — Il lago dei Quattro Cantoni.

Strato cumulus o mare di nuvole — La valle di Chamonix salendo al Monte Bianco.

mattino, sulla valle stagna una folta nebbia, che si dissolve e scompare, non appena il sole può ristabilire un equilibrio termico nell'atmosfera.

Dato che la nebbia è composta di goccioline d'acqua, come va che le medesime non obbediscano alla legge di gravità, che rimangano, cioè, indefinitamente sospese, invece di cadere a terra? La domanda è logica e la risposta non è stata facile nemmeno agli scienziati. Dapprima si riteneva, e l'ipotesi trova ancora dei sostenitori, che, anzichè di goccioline piene, la nebbia fosse fatta di vescichette riempite d'aria più calda dell'esterna, alla stessa maniera di una bolla di sapone. Secondo questa opinione le nuvole non devono essere altro che un ammasso di miscroscopici palloncini che, in virtù del loro minor peso, tendono naturalmente a restar sospesi in aria.

Ma anche presciudendo dal fatto che le goccioline possano essere piene, come realmente risultano, se esaminate al microscopio, si può sempre spiegare l'apparente loro permanenza in aria. Di fatto, esse cadono, in ragione di pochi millimetri per secondo, eppure la nuvola sembra rimanere allo stesso livello e conservare lo stesso volume. Come giustificare questa contraddizione?

Da una parte, occorre rammentare che la resistenza opposta dall'aria alla caduta di un corpo cresce con la velocità della caduta; vi è dunque un momento in cui questa velocità cessa di aumentare, e prende un valore limite, altrettanto minimo in quanto che la superficie del corpo è più grande, in confronto del suo peso. Un corpo ridotto in polvere prende una superficie enorme e la sua caduta non è più che di qualche centimetro per secondo. Ora lo strato d'aria che tiene in sospeso una nuvola è sempre più caldo dell'aria che lo compenetra; avrà dunque un movimento ascendente, rallentando in proporzione la velocità di caduta delle goccioline d'acqua. La discesa è diminuita a tal punto, che non è più avvertibile.

D'altra parte, se la massa d'aria, sulla quale riposa la nube, è più calda di quella sovrastante, le goccioline debbono necessariamente volatilizzarsi al contatto di quest'aria calda e non satura di vapore. Man mano che scende, la nuvola dovrebbe assottigliarsi sempre più e sparire del tutto, se un fenomeno inverso non si verificasse superiormente, se, cioè, in alto della nuvola, non avvenisse un progressivo condensamento, sufficiente a compensare le perdite. E' ciò che in fisica chiamasi *equi-*

Fracto-cumulus — Cumuli lacerati e sbattuti dal vento; sfasciamento d'un mare di nuvole, visto d'alto.

Fracto-nimbus — Temporale a Basilea.

come accarezzato dalla brezza. E può anche capitare di dover attraversare parecchi strati di nuvole, disimpegnati uno dall'altro e separati da strati d'aria, perfettamente libera e tranquilla.

La forma piatta e come laminata delle nuvole è facilmente spiegabile. E' risaputo che l'atmosfera, anzichè d'un fluido omogeneo ed immobile, è composta di differenti strati d'aria, di densità e temperatura diverse, ciò che dà origine ad un continuo ed intrecciato movimento di correnti, che si comportano perfettamente come quelle marine. Ora se su uno strato d'aria fredda viene a scorrere una massa d'aria carica di vapori, questi si condenseranno necessariamente nei punti di contatto, che non possono essere che nel senso orizzontale, cioè sulla superficie che riposa sullo strato di minor temperatura. Due strati di densità diversa si mantengono paralleli uno all'altro, il più leggero di sopra e il più pesante di sotto, allo stesso modo dell'olio sull'acqua. La nube, formatasi in seno alla massa d'aria calda, rimane come racchiusa e compressa dagli strati laterali, e si foggia una forma appiattita, a facce orizzontali.

Il fenomeno non è localizzato ad un livello solo dell'atmosfera, ma può aver luogo simultaneamente a differenti altitudini, negli spazi di strati d'aria di opposta densità, e che si dirigono magari in senso inverso. In montagna, soprattutto, ove l'orientamento dei contrafforti e l'insolazione delle valli sconvolgono la rotta dei venti e ne alterano l'equilibrio, sono assai frequenti le occasioni di vedere nuvole che veleggiano in diverse direzioni, contemporaneamente. Quando si incontrano sembrano compenetrarsi, le une nelle altre, ma poi si sorpassano, conservando i singoli profili, e se ne vanno, ognuna per proprio conto, rimanendo nelle rispettive posizioni altitudinarie.

* * *

Per la nomenclatura delle nuvole taluni meteorologi si rimettono unicamente al criterio dell'aspetto, elencandone varietà infinite; altri distinguono tipi fondamentali, che suddividono in sottospecie, riferendosi, sia all'origine e alla struttura delle nubi, che alla loro ubicazione nella stratosfera. Secondo il nostro parere la gerarchia delle nuvole deve comprendere solamente tre tipi generici, ognuno dei quali possiede una individualità propria, che la caratterizza nettamente dalle altre. Questi tipi sono: *Cirrus*, *Cumulus*, *Nimbus*. Dichiariamo subito che non possiamo annoverare in questa categoria privilegiata il tipo *Stratus*, poichè ci sembra piuttosto una forma intermedia, una deformazione del primitivo contorno delle nuvole. In seguito a circostanze incidentali esse diventano *strati*, ma non nascono in questo stato.

Fracto-cumulus — San Gian in Engadina.

Cirro-cumulus e *cirro-pallium* — Lago di Thoune

I *Cirrus* formano l'aristocrazia del cielo; si librano a delle altitudini ove la temperatura è sempre bassissima, fino a congelazione del mercurio, tra i 6 e i 10000 metri; per questa ragione i cirri sono costituiti da cristalli finissimi di ghiaccio, ordinati in stelline, in prismetti aciculari, in tavolette. E' stato assodato che i cirri possono essere composti di una forma unica di cristalli, come di parecchie assieme. Quando la cristallizzazione è precisa e monotipa, si verificano curiosissimi fenomeni ottici, dei quali parleremo fra breve. I cirri si distinguono, soprattutto, per la leggerezza della contestura, che non impedisce la visione degli astri; la loro colorazione bianchissima, come di neve appena caduta, si cangia in roseo-aranciato, allorquando i raggi solari illuminano i cristalli obliquamente.

Opiniamo che la figurazione singolare dei cirri sia subordinata alla forma predominante dei cristalli. Non ricerchiamo quali possano essere gli elementi che influiscono a far prevalere una figura di cristalli, sulle altre. Siccome la sublimazione avviene per affinità simmetrica, vale a dire per associazione di molecole identiche, attorno ad un nucleo iniziale, non è azzardato presumere che non differentemente deve procedere il raggruppamento dei cristallini di ghiaccio, disponendosi in fiocchi, in mattonelle, in velature, in tutti i bizzarri aspetti dei cirri. Ad imprimere dati profili alla conformazione dei cirri, crediamo che debbano anche concorrere la grossezza stessa dei cristalli e la velocità delle correnti d'aria che li convogliano.

Tenendo conto della giacitura altimetrica e delle caratteristiche formali, i cirri si possono scindere in due gruppi, alla loro volta distinti in cinque varietà.

Nel primo gruppo stanno i *Cirrus*, propriamente detti, che occupano i più alti posti, nella gerarchia... nuvolosa, poichè difficilmente si degnano abbassarsi al disotto degli 8000 metri, ed evitano qualsiasi connubio con altre forme di nubi. Si mantengono di un biancore immacolato, distesi, senza sfumature ombrose; hanno la leggerezza di carta velina e del cotone cardato, e la trama è così sottile e rada che appare semi-trasparente. I cirri si sviluppano a ramificazioni, a maglie, a catenelle, a pellicole.

Gli aspetti più frequenti e tipici sono i seguenti:

1°. *Cirro-stratus*, membrana che si stende uniformemente su tutto il cielo, trasformandolo in un mare di latte;

2°. *Cirro-corius*, pellicole distaccate, vaganti per il cielo;

3'. *Cirro-radius*, strie filiformi, disposte a spiga, a raggi;

4'. *Cirro-filosus*, nuvoletta a fogliame, a fronda, con striscia centrale più larga, a guisa di tronco;

5'. *Cirro-vertebratus*, bande parallele o divergenti, unite da un intreccio di fibre trasversali; alcune danno l'idea di uno scheletro.

Il secondo gruppo è una specie di tratto d'unione tra i cirri e le nuvole... terrestri; costituiscono uno stadio intermedio; pur conservando certe prerogative dei primi, si assoggettano talvolta a scendere nelle zone inferiori, ad avere dei brevi contatti con la folla tumultuosa dei *Cumuli* e dei *Nimbi*, e a sposare vagamente le loro sembianze.

Questi cirri, di seconda mano, offrono la particolarità di mostrarsi quasi sempre rotondeggianti, di possedere una consistenza più fitta, di prediligere una certa sociabilità, in quanto che si riuniscono ordinariamente a frotte, e a moltitudini. Per cui ci pare appropriato il nome loro dato di *Ovillus*, per l'imagine che evocano di pecore al pascolo nelle pianure del [illegible].

Varietà di *Ovillus*:

1'. *Cirro-volatus*, nuvoline bianchissime, isolate o a gruppi, svolazzanti nel cielo, come storme di colombe;

2'. *Cirro-vellus*, nuvolette a bordi frastagliati, che ricordano una pelle distesa di orso polare;

3'. *Cirro-glomus*, dischetti distribuiti più o meno regolarmente e serrati che, secondo il formato, somigliano a distese di ninfee o a selciati di bottoni di madreperla;

4'. *Cirro-cumulus*, nuvole come le precedenti, ma di maggiore dimensione e più confuse; raffigurano greggi di montoni sparsi nel cielo. Preannunziano quasi sempre un cambiamento del tempo. Non senza ragione dice il proverbio: Cielo a pecorelle — acqua a catinelle;

5'. *Cirro-pallium*, nubi che richiamano alla mente pepli e scialli, con gli orli frangiati.

Cumulo-lambitellus, la nebbia delle montagne.

* * *

I *Cumulus* sono comparabili ai pennacchi di fumo lanciati da una locomotiva in corsa; sono nuvole indisciplinate, che non si sottomettono a nessuna regola, che assumono degli atteggiamenti eccentrici, paradossali, che suscitano allarmanti

parapiglia nell'atmosfera, come se minacciassero un flagello, ma che, in fondo, non inscenano che innocue e spettacolose pantomime. I cumuli si svolgono in masse rotondeggianti, in ampie volute concentriche, sulle quali il sole produce meravigliosi contrasti di luce; sono nuvole artistiche, care ai pittori ed ai fotografi, non offuscano il paesaggio e gettano una nota vivace, che serve a dar rilievo alla profondità del cielo. Che in un viluppo di cumuli venga a soffiare un po' di vento, asciuga rapidamente, e l'aria riscaldata, impregnata di vapori, sale in regioni più fredde, ove questi si condensano gradatamente, dando origine a viluppi di cumuli. Invece di salire diffuso nell'aria, il vapore deve concentrarsi per formare come dei getti; la forma rotondeggiante dei cumuli presuppone che la massa venga alimentata da correnti circoscritte, ed ascendenti: i vapori, incontrando lo strato freddo, si sviluppano a ventaglio, si condensano a spirali concentriche, le cui convessità

Cumulo-nimbus — Addensamento di nubi, nell'imminenza d'un uragano.

le balle di bambagia, che sembravano gonfiarsi placidamente al sole, si agitano, sussultano, si disgregano in una moltitudine di pennacchi che volteggiano convulsivamente nell'aria, formando dei grovigli inestricabili, una confusione caotica di nubi, cacciate a corsa sfrenata, come un esercito in rotta, incalzato dal nemico.

I cumuli sono nuvole aborigene e sedentarie; possono essere costrette a sloggiare, a rassegnarsi ad un temporaneo nomadismo, ma non vi resistono, o si rivoltano, risolvendosi in pioggia, o si disperdono in strati d'aria più calda. I cumuli nascono e crescono sul posto: quando, dopo un acquazzone, il suolo è colpito da intenso irradiamento solare, corrispondono all'asse degli sprizzi. Non occorre aggiungere che, qualora l'ascensione dei vapori non sia favorita da calma atmosferica, il profilo dei cumuli si mostra anomalo, irregolare, e invece di ammucchiarsi in montagne di lana, si frazionano in globi codati, in chiome svolazzanti, riducendosi all'aspetto dei cirri-cumuli.

Non crediamo di commettere un' eresia annoverando in questo gruppo di nuvole anche la *Nebbia*, il cui processo di formazione è identico. La nebbia è dovuta al graduale condensamento notturno dei vapori esalati dalla terra durante il giorno. Intendiamo per nebbia il nome volgare dato alle nubi rasenti al suolo, o che si adagiano a strati a poca

altezza, sulle paludi, sui laghi, sui fiumi e sui bacini montani. Il colore grigio-giallastro della nebbia è giustificato dalla presenza di atomi di polvere sparsi nell'aria, e che costituiscono i nuclei infinitesimali attorno a cui il vapore si condensa in microscopiche goccioline. Gli strati d'aria più immediati alla terra sono i più carichi di polvere, ciò che spiega la colorazione fuliginosa e l'opacità delle nuvole radenti, e specialmente della nebbia.

2°. *Cumulo-congestus*, a spirali roteanti, come il vapore che esce dalla ciminiera d'una locomotiva;

3°. *Fracto-cumulus*, brandelli di cumuli, lacerati dal vento e sbattuti disordinatamente nell'aria;

4°. *Cumulo-nimbus*, alti cumuli, in forma di incudine o di fungo; la parte superiore è frangiata di cirri; la vicinanza dei cristallini di ghiaccio colle goccie d'acqua determina scariche elettriche, le quali cagionano una precipitazione acquosa; sono

Cumulo-nimbus - Tramonto sul lago di Zurigo.

Tra i cumuli e la nebbia vi è dunque una stretta parentela, tanto da poterli considerare nella medesima famiglia. La differenza esiste solo nell'aspetto, nel modo con cui i vapori si addensano. Mentre i cumuli, ordinariamente piatti al di sotto, offrono dei contorni accidentati e precisi, la nebbia è pianeggiante al di sopra, sembra appoggiata a branche laterali che toccano il suolo, e la sua estensione è indefinibile, si dirada in sfumature nella massa d'aria più calda che la circonda.

Indichiamo ora le varietà accertabili nella categoria dei cumuli.

1°. *Cumulo-globus*, nuvole superiormente rotondeggianti, a cupola, agglomerate come la spuma globata dell'acqua insaponata;

le nuvole temporalesche che ci regalano gli acquazzoni estivi;

5°. *Cumulo-lambitellus*, nuvole striscianti, che si avanzano a ondate; la nebbia delle montagne;

6°. *Strato-cumulus*, cumuli che alla sera o nella notte si schiacciano, spiegandosi in strati che dall'alto paiono distese d'acqua; sono i così detti mari di nuvole;

7°. *Cumulo-littus*, la bruma che stagna sul terreno umido, sulle paludi, sulle distese d'acqua; sembrano letti apparecchiati per giganti.

* * *

E' alquanto malagevole stabilire l'ubicazione e definire la fisionomia dei *Nimbus*, giacchè si con-

Strato-cumulus, in procinto di squarciarsi sotto l'azione del sole — Lago di Thoune.

Risoluzione d'un temporale — Presenza contemporanea di *fracto-nimbus*, *fracto-cumulus* e *cirro-pallium*.

siderano come uno stato transitorio tra cumuli e cirri, o piuttosto il prodotto del loro connubio. La caratteristica di queste nuvole è quella di essere grevi d'acqua liquida o solida che, a un dato momento, si trasforma in pioggia, neve o grandine. Appunto perchè più densi e pesanti delle altre nuvole, i nembi si stendono a strati ampissimi e folti, infoschiando di una luce crepuscolare i paesi sui quali si adagiano. I nembi sono di un grigio-ferro, più o meno carico, secondo se si presentano di profilo o per un piano; illuminati di fianco, si chiazzano di lividure giallastre. Il loro primo aspetto è sempre minaccioso: sono i forieri di una pioggia immediata.

I nembi sono l'ultimo stadio di condensamento dei vapori raccolti dai venti periodici nella zona equatoriale e rimorchiati, a traverso i continenti, sulle giogaie montuose. Nelle epoche sacre a Giove Pluvio, i nembi coprono dei loro ammassi smisurati interi paesi, per migliaia e migliaia di chilometri quadrati, spingendo propaggini fino a terra e gonfiandosi all'altitudine dei cirri.

La formazione dei nimbi è stata scientificamente osservata e controllata dai più eminenti astronomi e meteorologi moderni. Secondo la teoria universalmente accettata, fintanto che il cielo è coperto di cirri o di cumuli, non vi e [illegible] di pioggia. La presenza simultanea di cirri e di cumuli è indizio di imminente cambiamento di tempo. I due strati sovrapposti vengono elettrizzati da fluidi contrari: i cirri positivamente e i cumuli negativamente; tra di essi si stabilisce un'attrazione, in virtù della quale dai cumuli salgono come dei rigonfiamenti, in forma di fungo, tosto raggiunti dai tentacoli che scendono dai cirri. L'incontro avviene con più o meno violenza, secondo la potenzialità dinamica, accumulata nei due poli; i fenomeni palesi di questa deflagrazione elettrica, sono il lampo e il tuono, e la scarica si esprime nel fulmine.

Il connubio violento dei due strati determina un brusco squilibrio delle loro temperature, che, nell'atto di mescolarsi, provocano, alla loro volta, movimenti vorticosi d'aria. La massa dei cumuli, compenetrandosi nei cirri, si raffredda improvvisamente: i cristallini di ghiaccio, sotto l'influenza dell'attrazione molecolare o forza di cristallizzazione, si accrescono rapidamente, alle spese delle goccioline dei cumuli.

Se il raggruppamento dei cristallini procede con veemenza ne nascono granellini di nevischio, e falde di neve se invece gli aghi di ghiaccio hanno avuto tempo di comporsi in figure simmetriche. I grumi sono oramai abbastanza serrati e pesanti per vincere la resistenza dell'aria e cadere a terra. Ma, ad un certo punto della discesa, i cristalli di neve

Fracto-nimbus — L'elaborazione d'un temporale.

Nimbo procellosus — Lago di Brienz

Levar di sole dal colle del Gigante — *Strato-cumulus* e *cumulo-nimbus.*

incontrano del vapore acqueo, che condensano; la condensazione succede a loro scapito: il calore sviluppato scioglie la neve, che si tramuta in pioggia. Quando piove in pianura o nelle valli, nevica sempre in montagna. Sono rari i casi che piova nella regione delle nevi perenni. L'enorme quantità di neve che cade annualmente sulle Alpi, è una conferma di questo assioma.

L'aspetto dei nembi è piuttosto amorfo, impreciso; la loro fitta consistenza si oppone a qualunque atteggiamento che non sia equilibrato, uniforme; quindi sarebbe alquanto presuntuoso riscontrare in questo gruppo di nuvole varietà formali, come nei cirri e nei cumuli.

Considerati nel loro insieme, nel modo con cui si manifestano e si risolvono, i nembi possono essere suddivisi in quattro sorte:

1°. *Strato-nimbus,* i nuvoloni delle pioggie persistenti;

2°. *Fracto-nimbus,* nuvole temporalesche, precedute od accompagnate da vento;

3°. *Nimbo-procellosus,* nembi parziali, derivati da cumuli, che si risolvono in sporadici acquazzoni o semplici scrosci di pioggia;

4°. *Nimbo-hiemalis,* nuvole della neve, diffuse, immense, giallastre; quando soffia il vento, degenerano in tormenta.

E' istintivo l'atto di guardare il cielo, prima di accingersi ad uscire di casa, per un viaggio in campagna, o semplicemente per una passeggiata. Le nuvole sono ancora il mezzo più sicuro e sbrigativo per sincerarsi sugli umori del tempo. Cirri accumulati, aloni e corone attorno al sole o alla luna, pallore del cielo, contemporanea pre-

Strato-nimbus — Minaccia di pioggia a Tripoli.

Arcobaleno — Questo fenomeno è dovuto alla scomposizione della luce, prodotta dalle goccioline cadenti e colpite, sotto un dato angolo, dai raggi solari.

senza di cirri e cumuli, sono pronostici certi di pioggia vicina. Invece, il tempo si manterrà o ritornerà bello, se il cielo, allo zenit, è d'un azzurro cupo, se negli squarci delle nuvole si mostra limpido, privo di nebulosità, se è screziato di soli cirri, o chiazzato di soli cumuli. La coloritura rosea delle nuvole alla sera o la mattina è pure indizio di bel tempo. La direzione delle nubi serve anche a indicare un cambiamento di tempo: provenienza da ponente significa generalmente pioggia non lontana; al contrario, se vengono da tramontana, il cielo si rasserena presto.

* * *

Ci rimane a parlare degli effetti ottici, prodotti dalle nuvole. Sappiamo che l'acqua possiede la proprietà di rifrangere e riflettere la luce. Così le nuvole, che non sono altro che acqua polverizzata in goccioline infinitesimali o in cristallini microscopici, sono dotate dello stesso principio. Se certi cumuli appaiono estremamente luminosi e come sfolgoranti, si deve al fatto che, ricevendo in pieno i raggi solari, diventano sorgenti di luce, che diffondono, allo stesso modo del vetro smerigliato di un globo elettrico.

Un fenomeno abbastanza comune è la *Corona*, aureola nimbata, che si forma attorno al sole o alla luna, allorquando un velo sottile di nuvolette viene a passare davanti. Il disco solare o lunare si circonda così d'un anello azzurrognolo, orlato da sfumature rossastre. Ciò si spiega appunto con la diffrazione della luce, prodotta dalle goccioline della nuvola; più le gocce sono piccole e più grande è la corona, che risulta nitidissima e coi colori regolarmente distribuiti, se le gocce sono della stessa dimensione.

Effetti più curiosi e complicati danno luogo i cristallini di ghiaccio dei cirri, i quali sono dotati di potere rifrangente della luce. Così hanno origine gli *Aloni*, cerchi concentrici e luminosi, che si formano intorno al sole o alla luna. Quando l'atmosfera è assolutamente calma, gli aghetti di ghiaccio cadono verticalmente; in questo caso, l'alone è accompagnato dal *Cerchio parelico*, che fa il giro dell'orizzonte, passando per il sole, con o senza *Antielia*, riproduzione del falso sole su un punto del cerchio parelico.

* * *

Ecco, in succinto, la storia agitata delle nuvole, che occupano una altezza da 10 a 12 chilometri nella stratosfera, formando come un involucro attorno alla Terra, sulla quale regolano la distribuzione dell'umidità e del calore.

Nelle regioni superiori alle nuvole dovrebbe regnare una serenità eterna, e l'aria, estremamente rarefatta e limpida, dovrebbe rimanere scevra da qualsiasi impurità o turbamento. Eppure così non sempre accade. Non so se i lettori ricordano lo strano appannamento del cielo, nella state del 1912, che fu particolarmente fredda e tempestosa. Per mesi il cielo rimase ostinatamente offuscato da inesplicabile nebulosità, che divenne argomento di molte discussioni nel mondo scientifico. Un meteorologo americano, Abbot, aiutato dal caso, riuscì a scoprire la causa dell'anormale velo celeste, imputandolo alla formidabile eruzione di un vulcano sconosciuto dell' Alaska! Le ceneri finissime eruttate da un vulcano possono raggiungere l'incredibile altezza di venti e più chilometri e restare indefinitamente sospese nell'aria, trasportate per ogni dove dalle correnti aeree. Queste false nuvole sono assai frequenti nelle regioni limitrofe ai vulcani, ove producono repentini abbassamenti della temperatura normale e concomitanti turbamenti atmosferici.

Come vedete, amabili lettori, una scorreria nelle nuvole non è poi quell'impresa tanto vana ed astrusa come, dapprima, si credeva. Elemento di vita sulla Terra, esse rappresentano l'ultima imagine del mondo sensibile nel regno dei cieli. La Terra senza acqua sarebbe condannata ad una perpetua aridità, ed un cielo senza nubi? Lascio al vostro acume e al vostro buon senso la risposta.

G. Brocherel.

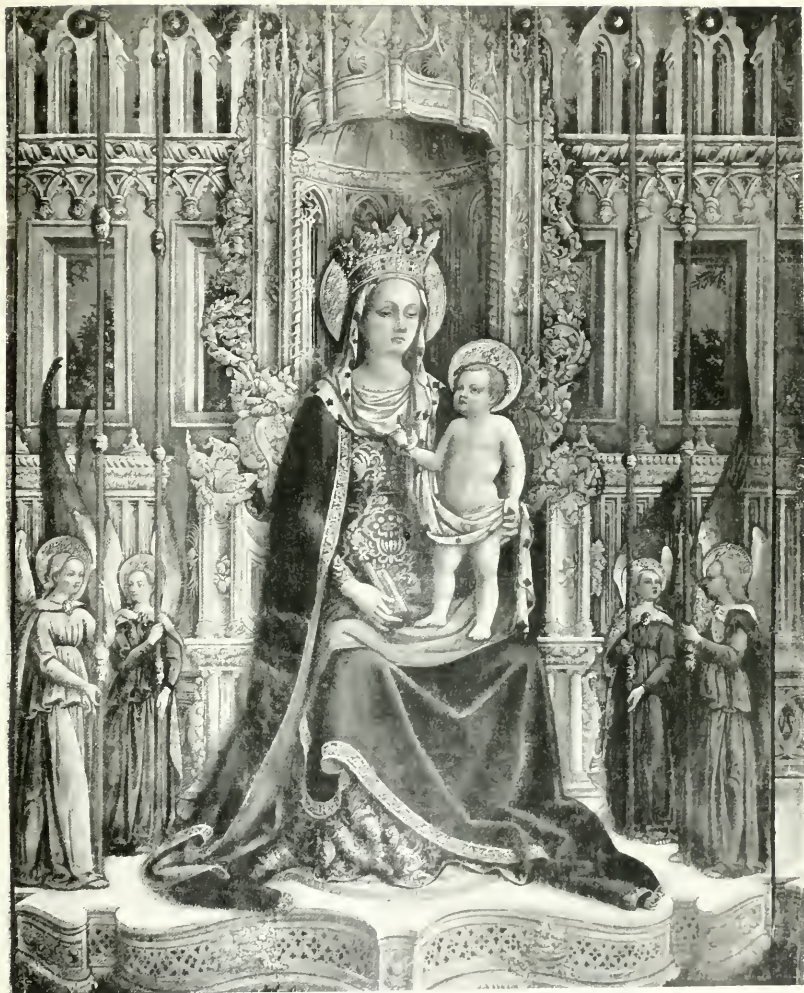
CRONACHETTA ARTISTICA.

UNA NUOVA PUBBLICAZIONE D'ARTE (*).

La storia completa della pittura veneta meravigliosa d'espansione, di verità, di colore, di vita, è tuttora da compiere. In tempi ormai remoti, o lontani, si posero a narrare la cronaca di quell'arte scintillante il Vasari (1550), il Sansovino (1581), il Ridolfi (1648), il Boschini (1664), lo Zanetti (1771) e molti altri. Ma con intenti semplicemente biografici e descrittivi e, salvo il Vasari e il Ridolfi, esposti in forma di *Guida* della città. A grande distanza di tempo da tutti, e anche maggiore dal lato del sapere e dell'ampiezza dell'informazione diretta, seguì il Cavalcaselle (1864-1866). Ma ormai sono passati cinquant'anni dalla comparsa del volume in cui tratta dei pittori veneziani. Dal 1864 in poi sono venuti alla luce molti dipinti e un numero imponente di documenti e di scritti insieme a diverse pregevoli monografie. Di qui la necessità di raggruppare in un insieme, possibilmente completo, gli elementi disseminati dovunque della pittura veneta, di sottoporre alle norme della critica storica date, cartellini, documenti e studi, e alla critica tecnica molte tavole d'originalità e di attribuzione discutibili. Compito di tale ampiezza da sgomentare ogni studioso, tanto più che nessun aiuto poteva sperarsi da pubblicazioni recentissime, anzi veniva per queste molto accresciuto il lavoro di rettifica. Tuttavia Laudedeo Testi, distinto col primo premio di lire 3000 dal R.° Istituto veneto di scienze, lettere ed arti per l'opera su *Le origini della pittura veneta*, si accinse al lavoro trasformando il libro premiato nella *Storia della pittura veneziana* della quale l'Istituto d'arti grafiche pubblicò nel 1909 il primo volume e ora dà in luce il secondo, al quale seguirà il terzo ed ultimo nel 1916.

Del primo volume disse molto bene la critica in generale e quella straniera in particolare la quale, estranea alle lotte e alle competizioni personali che agitano da noi il campo della storia dell'arte, rilevò subito il merito del libro che, frutto di parecchi anni di confronti e di ricerche, poteva dirsi lavoro ormai definitivo ed esauriente. Infatti come tale viene citato nei lessici e nelle pubblicazioni più recenti. Agli stessi criterî rigorosi d'indagine s'ispira il secondo volume, pur facendo una parte larghissima alla trattazione su l'arte dei singoli maestri. Critica delle fonti, delle scritte, della storia e della tecnica dell'opera la quale viene studiata spesso in rapporto ad altri dipinti veneziani coevi e, quando occorre, in relazione con opere d'altre scuole. Quindi non cronaca, ma storia comparata. Ad esempio quando, contro la pigra corrente tradizionale, l'autore nega a Jacopo Bellini la conoscenza specifica della prospettiva e dell'architettura classica non si limita ad una affermazione nuda e rigida, ma confronta i prodotti grafici del Bellini con opere architettoniche contemporanee a quelle del pittore e dimostra, con esempi tangibili, quanto egli fosse debole in quei rami dell'arte. Così dicasi per la lettura collazionata delle didascalie dei disegni belliniani. Vi si confrontano nelle note quattro letture diverse e si stabilisce il testo critico definitivo. Sono poi infinite le correzioni di date, di documenti, di fatti svisati o male intesi. La storia delle emigrazioni successive delle tavole e delle tele, cominciando per lo più dalle origini, vi ha pure larga parte. Giunge alle vendite più recenti, rettificando molti errori, alcuni dei quali sono divertenti. Così viene rilevato che del famosissimo *S. Giorgio* di Carlo Crivelli, emigrato da molti anni a Boston nella collezione Gardner, si creò un altro esemplare dai più recenti scrittori i quali non avvertirono che la tavola già di Samuel Stuart era la stessa cosa con quella Gardner e si trattava soltanto di trapasso di proprietà. Molte opere importanti o vennero dimenticate da autori viventi o indicate come fossero tuttora in Italia o in Europa. Di tutte viene fatto ricordo diligente. Insomma l'autore fa quanto gli è possibile per mantenere la promessa fatta nel primo volume, che: « il libro fosse non solo la storia, ma l'archivio e il catalogo della pittura veneta ».

Riassumendo: nei due volumi il Testi giunge dai mosaici veneti più antichi alla morte del Crivelli (1493 c.) e più oltre con l'analisi della scuola di quel maestro. E perchè sarebbe inutile parlare del primo volume, ormai notissimo, diremo solo che con esso l'autore conduceva la storia della pittura veneta alla morte di Jacobello del Fiore e al delinearsi successivo della scuola padovana il cui influsso doveva poi farsi sentire così a lungo e tanto vivacemente nella pittura e nella scultura veneziana. Il secondo volume s'inizia appunto con due pittori posti a cavaliere dei due periodi: gentilesco-veneto e padovano-veneto, cioè: Michele Giambono e Francesco dei Franceschi. Del primo, il quale di giorno in giorno va crescendo nell'estimazione dei posteri, si studia, per la prima volta, l'opera intera da quando, modesta, dipinge i fogliami e le statuette di Paolo d'Amadeo o copia una tavola dei maestri muranesi, al suo culminare nei celebri mosaici della cappella dei Mascoli in S. Marco di Venezia riprodotti a colori nel volume. Del secondo si riproducono, in belle e grandi incisioni, diverse figure dove, prima che in ogni altro veneziano, si avvertono apparenze padovane. Sono rettificate alcune affermazioni recenti, ma infondate, intorno al valore dello Squarcione e si

(*) *La Storia della Pittura Veneziana*, Vol. II: *Il Divenire* — Ist. It. d'Arti Grafiche, Bergamo.

VENEZIA: R. ACCADEMIA, N. 625 — GIOVANNI D'ALEMAGNA E ANTONIO VIVARINI:

MADONNA COL BAMBINO — PARTICOLARE.

Fot. Anderson.

rende giustizia a quest'ultimo contro attacchi di scrittori volubili e male informati. Altrettanto si dica per la storia della famosa cappella degli Eremitani in Padova. Storia oscurata ed ingarbugliata da poco da coloro che vi si misero intorno con zelo, ma con scarse meditazioni. La dimostrazione numerica del Testi non lascia dubbî in proposito e chiude il dibattito.

Di Jacopo Bellini è analizzata con nuovi criterî l'opera mediocre di pittore e quella meglio valutabile di compositore e di grafico. Si mettono a riscontro dipinti e disegni di lui con quelli del grandissimo Pisanello suo contemporaneo, dimostrando quanto Jacopo sia inferiore all'altro come tecnico. Un altro riscontro fra disegni del Mantegna e del Bellini prova come non avessero fondamento le affermazioni recenti su pretese derivazioni del padovano dal veneto. Cosa già accennata nel primo volume, confermata dal Gronau e dimostrata ora più ampiamente dal Testi. Il quale prova anche come da scrittori di cose d'arte venissero lette male, e indicate peggio, certe iscrizioni antiche riprodotte da Jacopo, dimostrando inoltre che questi non copiava per lo più da originali, ma da calchi e da raccolte manoscritte. Opinione già espressa nel primo volume, accolta subito da altri quantunque non citassero la fonte. Si parla a lungo della questione sull'originalità o meno della *Madonna* attribuita a Jacopo, entrata da poco tempo agli Uffizî, dando la più larga bibliografia sull'argomento. Le conclusioni del Testi non sono molto lusinghiere per quel dipinto.

Finora su Giovanni d'Alemagna s'erano pubblicate parecchie pagine fantastiche dalle quali appariva chiaro che da noi erano ignorati dai più gli scritti tedeschi su quel pittore e fin anche gli studi del Gebhardt. Altre fantasie, forse più immaginose delle prime, si erano stampate pur di fare apparire che Giovanni era... un tedesco... di Padova. Di tutto fa giustizia il Testi con prove e documenti, e la figura di Giovanni esce ingrandita dalla discussione storica e tecnica nella nuova monografia. Di Antonio Vivarini viene dimostrata fantastica la data 1440 assegnata arbitrariamente da qualcuno al polittico di Parenzo. E si prova coi facsimili della scritta, riprodotta nell'insieme, e, al vero, nella data. Cade così tutta la teorica novella, sognata di recente, intorno ai caratteri vivarineschi anteriori al 1441, mentre questa data rimane, finora, sempre la più antica nella vita artistica del Vivarini e nella colleganza di lui con Giovanni d'Alemagna che fu pure suo cognato. Antonio, se già la data non lo indicasse, mostra nel polittico di Parenzo d'avere subito l'influsso di Giovanni.

Viene pure dimostrato, contro altri, che Domenico Veneziano (1400 c. 1471), in quanto avanza oggi dell'opera sua, non ha nulla di comune con la pittura veneziana a lui contemporanea, tanto arretrata, al paragone della fiorentina, da non avere nulla da apprendergli.

Di Bartolomeo Vivarini, maestro rude, ma originale e valoroso, precorritore in Venezia della pittura ad olio (1473), si tratta a lungo, citando opere poco note, o non ancora illustrate, mentre si rettificano errori d'iconologia, di tecnica, di date, di collocazione, sparsi a piene mani da poco tempo. Abbondano le illustrazioni grandi e belle. Può dirsi quindi che la trattazione abbia dato luogo ad una monografia completa, definitiva, dove si discute persino, sotto d'un punto di vista nuovo, la grande vetrata dei SS. Giovanni e Paolo in Venezia, lavoro, secondo il Testi, di due pittori: il Vivarini e il Mocetto e non solo di quest'ultimo, come si crede comunemente.

Nel volume si tratta pure, e per la prima volta con tanta ampiezza, di Leonardo Boldrini, dimenticato da scrittori recenti di pittura veneziana [1], di Andrea, Quirizio e Bernardino da Murano, del frate Antonio da Negroponte, di Francesco Pelosio ignoto anch'esso ai nuovi trattatisti. Vi sono poi due appendici nel volume. Nella prima si dà un elenco dei pittori veneti nei secoli XIV, XV ed oltre non ricordati, o incompiutamente, dal Cecchetti e da altri. Nella seconda, di esclusivo carattere polemico, si dimostrano infondate ed ingiuste diverse osservazioni fatte al primo volume e all'autore. Quelle pagine saranno lette con molta curiosità.

L'autore chiude il volume trattando di Carlo Crivelli, il grande veneto-squarcionesco. Dire del Crivelli in questo breve cenno non è possibile, nemmeno tentando di riassumere la densa monografia del Testi dove l'opera del meraviglioso colorista, del gustoso decoratore è svolta e sviscerata in molte pagine ricche d'illustrazioni nel testo, di bicromie e tricromie scintillanti di bellezza e di colore. Il Testi, insieme a ricerche accurate intorno alle varie residenze del Crivelli, rintracciò la storia genuina di parecchi capolavori del maestro deducendola da documenti originali. In conseguenza si dovranno modificare diversi *Cataloghi* di grandi Gallerie, sia pel luogo d'origine delle tavole, sia per la loro vera cronologia. Sarà, ancora una volta, il fallimento di certi esami stilistici che troppo spesso hanno il valore degli esami e giudizî estetici di qualche anno fa.

La trattazione sul Crivelli viene integrata con l'esame della scuola che prende il nome da lui nei due rappresentanti più immediati: Vittorio Crivelli e Pietro Alamanno con monografie illustrate riccamente. Anche dei seguaci più indipendenti del Crivelli, collegati appena con la pittura veneziana, si offrono incisioni per facilitare i confronti allo studioso e cioè per l'Alunno, pel Filottesio, per Lorenzo da S. Severino, pel Folchetti, per Bernardino di Mariotto. Chiudono il volume di 750 pagine indici copiosissimi, correzioni ed aggiunte al primo ed al secondo volume in modo che l'opera sia al corrente delle scoperte, delle rettifiche, degli scritti, fatte o dettati nell'intervallo 1909-1914. Tale è il libro che l'Istituto d'Arti Grafiche sottopone fidente all'esame spassionato degli studiosi, degli amatori della pittura veneziana, delle persone di buon gusto

(1) Si danno tre belle e chiare illustrazioni inedite.

VENEZIA: R. ACCADEMIA, N. 585.

BARTOLOMEO VIVARINI: S. BARBARA. A. 1490.

che nelle pagine lussuose amano ritrovare almeno un riflesso dei fulgori aurei di S. Marco, dell'ambiente caratteristico di Venezia, della colorazione intensa della sua scuola. Colorazione già visibile nei mosaici bizantini che la magnificenza e la pietà dei veneti stesero sulle pareti marmoree della loro basilica, simili a tappeti aurati trapunti di vivi colori. La ricca eredità cromatica bizantina viene raccolta dagli antichi maestri veneti. Paolo, Lorenzo, Jacobello del Fiore costellano le tavole d'oro e di gemme in rilievo. Nessuna scuola offre tavole così sontuose, nemmeno la senese. Gentile da Fabriano, il grande artista chiamato dalla Repubblica, non rimane insensibile al lusso pittorico veneziano che dura col Crivelli fino al termine del secolo XV. Accanto agli argenti, agli ori in rilievo, squillavano intensi i toni rossi, verdi, azzurri. Con l'avvento fortunato della scuola padovana la forma si perfeziona, il colore smette i toni assoluti, modificandoli secondo il chiaroscuro locale; le tavole e le tele s'imbrunano, perdono in apparenza, ma guadagnano in maschia armonia. Il migliore rappresentante di quel movimento è fino al 1473 c. Bartolomeo Vivarini. Parallelamente però, o poco avanti di lui, si svolgevano altre branche della pittura veneta: la branca, diremo, indigena con Jacopo Bellini e, in parte, Antonio Vivarini, e la branca straniera con Giovanni d'Alemagna, alquanto modificata dall'influsso italico. I minori continuavano la via tradizionale indicata da Nicolò di Pietro, allargata poi dal pittore ufficiale della Repubblica: Jacobello del Fiore; miseri ritardatarî dimenticati. Ai nuovi elementi classico-decorativi importati dalla scuola padovana, cari a Bartolomeo Vivarini, il Crivelli aggiunge l'elemento personale e gli smalti impareggiabili del colorito a tempera. In questi campi la pittura veneziana ha raggiunto il limite estremo della perfezione. È ormai necessario un novatore del disegno, della forma, del colore e, più ancora, della tecnica, questi giunge con Antonello da Messina. Da lui s'inizia lo splendore, l'apogeo della pittura veneziana; della sua grandissima influenza il Testi tratterà nel terzo volume dove si parlerà dei fratelli Bellini, del Carpaccio, del Cima, del Montagna, di Alvise Vivarini ecc. e infine del Giorgione e del Tiziano. Intorno al Giorgione si eserciterà in modo particolare l'esame critico e tecnico del Testi, correggendo un gran numero di sviste, di errori di fatto e d'attribuzioni, recenti del tutto. Coi due grandissimi dei secoli XV-XVI e con uno sguardo sintetico a tutta la pittura veneziana fino al Tiepolo, si chiuderà la *Storia* oggi in corso di pubblicazione.

P. Landi.

IN BIBLIOTECA.

Pompeo Molmenti — *L'armatura di Sebastiano Veniero:* nota (estratto dai Rendiconti della R. Accademia dei Lincei) — Roma, Tip. della R. Acc. dei Lincei, 1914.

Edoardo Alfano — *La nascita di Giovanni Meli* — Palermo, Stab. Tip. E. Priulla, 1914.

Giuseppe Depanis — *I concerti popolari ed il Teatro Regio di Torino* (quindici anni di vita musicale): appunti, ricordi, con ritratti, illustrazioni ed autografi (I.: 1871-1878) — Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1914.

Gino Maffei — *La Signora Vita:* novelle — Mantova, Casa Editrice « L'Artistica », 1914.